

T. C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SES VE KARAKTER BAĞLAMINDA MOZART'IN IDOMENEO OPERASI

İPEK CEREN ÖZCAN

Danışman  
Yrd.Doç.Dr.A.Kürşad TERCİ

İzmir, 2015



T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZLİ YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ SINAV TUTANAĞI

<b>ÖĞRENCİNİN</b>		
Adı, Soyadı	: İpek Banu Özlem	
Öğrenci No	: 12300003011	
Anabilim Dalı	: Sanat ve Tasarım	
Programı	: Mzik - Opera	
Tez Sınav Tarihi	: 19/08/2015..	Sınav Saati : 10:00
Tezin Başlığı: <u>Sanat ve Karakter Bağlamında Mzik'in İktisadi</u> <u>Operası</u>		
Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini <u>30</u> dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek çalışma konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,		
<input checked="" type="checkbox"/> BAŞARILI olduğuna (S) <input checked="" type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ <input type="checkbox"/> EKŞİK sayılması gerektiğine (I)                      ile karar verilmiştir. <input type="checkbox"/> BAŞARISIZ sayılmasına (F) <input type="checkbox"/> OY ÇOKLUĞU		
<input type="checkbox"/> Jüri toplanmadığı için sınav yapılamamıştır. <input type="checkbox"/> Öğrenci sınavı gelmemiştir.		
<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Yrd. Doç. Dr. <u>Şahin Tan</u> Üye : <u>Şahin Tan</u> İmza : <u>Şahin Tan</u>	<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Yrd. Doç. Dr. <u>Özge Gülbay</u> Üye : <u>Özge Gülbay</u> İmza : <u>Özge Gülbay</u>	<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Yrd. Doç. Dr. <u>Mehmet Kahyaoglu</u> Üye : <u>Mehmet Kahyaoglu</u> İmza : <u>Mehmet Kahyaoglu</u>

- 1 Bu halde adaya 3 ay süre verilir.
- 2 Bu halde öğrencinin kaydı silinir.
- 3 Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.
- 4 Bu halde varsa öğrencinin mazeret belgesi Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülür. Öğrencinin geçerli mazeretinin olmaması halinde Enstitü Yönetim Kurulu kararıyla ilgili kesilir. Mazereti geçerli sayıldığında yeni bir sınav tarihi belirlenir.

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum “Ses Ve Karakter Bağlamında Mozart’ın Idomeneo Operası” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2015

İpek Ceren ÖZCAN

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### SES VE KARAKTER BAĞLAMINDA MOZART'IN IDOMENEO OPERASI

İpek Ceren ÖZCAN

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Bu çalışma, Yüksek Lisans Tezi olarak Mozart'ın *Idomeneo* operasındaki karakterlerin, ses kategorileri ve müzikal ifadeleri açısından incelenmesi üzerine hazırlanmıştır.

18. yüzyıl, klasik döneminin dahi bestecisi olarak anılan Wolfgang Amadeus Mozart, Monteverdi'den sonra, Müzikli Dram'ın en önemli ve en büyük bestecisidir. Opera sanatına ve klasik batı müziğine getirdiği müzikal yenilikler ile müzik tarihine damgasını vurmuştur. Yaşadığı dönemin en üretken, en etkili bestecisi olduğu tüm müzik tarihçileri tarafından onaylanmıştır. Mozart duygularını notalarla insanlığa duyurabilmeyi ve kısacık yaşamına rağmen olağanüstü derecede üretken olabilmeyi başaran en önemli bestecilerden biridir. Besteci, çeşitli türlerde operalar bestelemiştir. Konusunu mitolojiden almış olan *Idomeneo*, Opera Seria alanında verdiği, ancak Fransız "tragedie lyrique" tarzına çok yaklaşan nitelikleriyle sıra dışı eserlerinden biridir. *Idomeneo*'nun karakterleri arasındaki bazı ilişkiler ise Mozart'ın hayatı ile direkt olarak ilintilidir.

Bu tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Mozart'ın hayatı, eserleri ve sanatı ele alınmıştır. İkinci bölümde yaşadığı dönemin özellikleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde operanın kişileri, türü ve konusu hakkında veriler toplanmıştır. Dördüncü bölümde ise aryaların ses ve karakter bağlantıları müzik üzerinde incelenerek hazırlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Opera, Mozart, Ses, Karakter, İnceleme

## ABSTRACT

Master Thesis

### IN TERMS THE CONTECTS OF VOICE AND CHARACTER OF MOZART'S IDOMENEO OPERA

İpek Ceren ÖZCAN

Yaşar University

Institute of Social Sciences

Master Program in Art and Designing

This work is prepared upon examination of the Mozart's *Idomeneo* Opera characters in terms of voice categories and musical expression as master thesis.

Wolfgang Amadeus Mozart referred to as 18th century classical period's genius composer is the most important and the greatest composer of musical drama after Monteverdi. He has made his mark in music history by musical innovations in Opera art and classic western music. It is approved by all of the music historians that he is the most productive and the most effective composer of his time. Mozart is one of the important composer who is able to announce his feelings by notes and is able to extreme productive despite his very short lifetime. The composer has composed various types of opera. An Opera seria *Idomeneo*, received its theme from mythology, is one of his extraordinary work imitating characteristics of French "tragedie lyrique" style. Some relationships of *Idomeneo* characters are also related to Mozart's life directly.

This thesis work is consisting of four parts. Mozart's life, art and works are discussed in the first part. The characteristics of his time are examined in the second part. The datum is gathered about Opera's characters, type and theme in the third part. Aria's voice and character connections are analyzed on music in the fourth part.

**Keywords:** Opera, Mozart, Voice, Character, Review.

## ÖNSÖZ

Bu tezin konusunu seçmemde ve tezin konusunu oluşturan Mozart'ın Idomeneo Operasını incelememde bana büyük yardımı ve teşvikleri bulunan İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin değerli Solist Sanatçısı hocam Aytül BÜYÜKSARAÇ'a teşekkür ederim.

Aynı zamanda yardımları ve değerli katkıları için danışmanım Yrd.Doç.Dr. Asım Kürşad TERCİ'ye, sabır ve özveri ile tez çalışmam boyunca emek veren yardımcı danışmanım Yrd.Doç.Dr. Mehmet KAHYAOĞLU'na teşekkür ederim.

Bana gösterdikleri anlayış, verdikleri teşvik ve destekleri için annem Ülkü ÖZCAN ve babam Haşim Göker ÖZCAN'a ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ve son olarak tez çalışmalarım boyunca bana en büyük katkısı olan, benden bilgilerini esirgmeden her bir bölüme katkısı olan İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin değerli Orkestra Şefi Sayın Ercan YENAL'a teşekkürlerimi borç bilirim.

17 Ağustos 2015

İpek Ceren ÖZCAN

## İÇİNDEKİLER

### SES VE KARAKTER BAĞLAMINDA MOZART'IN IDOMENEO OPERASI

TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	x

## BİRİNCİ BÖLÜM

### W. A. MOZART' IN HAYATI VE MÜZİKAL KARIYERİ

1.1. W.A.Mozart'ın Yaşam Öyküsü	1
1.2. W.A.Mozart'ın Sanatı	10
1.2.1. Senfonileri	11
1.2.2. Operaları	12
1.2.3. Diğer Eserleri	14
1.2.3.1. Dinsel Eserleri	14
1.2.3.2. Lied'leri	14
1.2.3.3. Piyano Eserleri	15
1.2.3.4. Konçertoları	15

## İKİNCİ BÖLÜM

### W.A. MOZART VE KLASİK DÖNEM MÜZİĞİ

2.1. Klasik Dönem Müzik Anlayışı	16
2.2. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar	18
2.2.1. Rokoko	18
2.2.2. Fırtına ve Gerilim	18
2.2.3. Mannheim Okulu	18
2.2.4. Aydınlanma	20

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM IDOMENEO OPERASI

3.1. Kişiler	21
3.2. Idomeneo Operasına Dair Bestelenme ve Seseleştirilme Süreci (Kısaltmalar, Eklemeler ve Versiyonlar)	22
3.3. Idomeneo Operası'nın Konusu	25
3.3.1. Birinci Perde	25
3.3.2. İkinci Perde	26
3.3.3. Üçüncü Perde	27
3.4. Idomeneo Operası'nın Müzikalitesi	28
3.4.1. Opera Seria	28
3.4.2. Idomeneo ve Opera Seria	30
3.5. Operadaki Karakterlerin Genel Tanıtımı	32
3.5.1. Kadın Karakterler	32
3.5.1.1. Ilia	32
3.5.1.2. Elettra (Elektra)	34
3.5.2. Erkek Karakterler	37
3.5.2.1. Idamante	37
3.5.2.2. Idomeneo	39
3.5.2.3. Arbace	41

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SES VE KARAKTER BAĞLAMINDA IDOMENEO OPERASI

4.1. Kadın Karakterler	43
4.1.1. Ilia	43
4.1.1.1. Reçitatif (1. Sahne) "Quando avran fine omai"	43
4.1.1.2. Aria (No. 1) "Padre germani, addio!"	44
4.1.1.3. Arya (No. 11) "Se il padre perdei"	47
4.1.2. Elettra	52
4.1.2.1. Arya (No. 4): "Tutte nel cor vi sento"	52
4.1.2.2. Arya (No. 13): "Idol mio"	54
4.1.2.3. Arya (No. 29a): "D'Oreste, d'Aiace"	55
4.2. Erkek Karakterler	60
4.2.1. Idamante	60
4.2.1.1. Arya (No. 2): "Non ho colpa"	60
4.2.1.2. Arya (No. 7): "Il padre adorato"	62
4.2.2. Idomeneo	63
4.2.2.1. Arya (No. 6): "Vedrommi intorno l'ombra dolente"	63
4.2.2.2. Arya (No. 12a): "Fuor del mar"	63
4.2.3. Arbace	66
4.2.3.1. Arya (No. 10a): "Se il tuo duol"	66
4.2.3.2. Reçitatif (III. Perde, 5. Sahne): "Sventurata Sidon!"	69
4.2.3.3. Arya (No. 22): "Se cola ne fati e scritto"	71
SONUÇ	74
KAYNAKLAR	75



EKLER	78
EK 1: İlia'nın Reçitatifi: (1. sahne) "Quando avran fine omai"	78
EK 2: İlia'nın ilk Aryası: (No. 1) "Padre germani, addio"	85
EK 3: İlia'nın ikinci Aryası: (No. 11) "Se il padre perdei"	92
EK 4: Elettra'nın ilk Aryası: (No. 4) "Tutte nel cor vi sento"	100
EK 5: Elettra'nın ikinci Aryası: (No. 13) "Idol mio"	111
EK 6: Elettra'nın üçüncü Aryası: (No. 29a) "D'Oreste, d'Aiace"	119
EK 7: Idamante'nin ilk Aryası: (No. 2) "Non ho colpa"	130
EK 8: Idamante'nin ikinci Aryası: (No. 7) "Il padre adorato"	142
EK 9: Idomeneo'nun ilk Aryası: (No. 6) "Vedrommi intorno l'ombra dolente"	149
EK 10: Idomeneo'nun ikinci Aryası: (No. 12a) "Fuor del mar"	156
EK 11: Arbace'nin Aryası: (No. 10a) "Se il tuo duol"	172
EK 12: Arbace'nin Reçitatifi: (III. Perde, 5. sahne) "Sventurata Sidon!"	183
EK 13: Arbace'nin Aryası: (No. 22) "Se cola ne fati e scritto"	188

## GİRİŞ

“Ses ve Karakter Bağlamında Mozart’ın *Idomeneo* Operası” başlıklı yüksek lisans çalışmamın amacı, *Idomeneo* operasının ayrıntılı bir şekilde incelenmesini içermektedir. Bu incelemenin hazırlığı sırasında ilk olarak, bestecisi olan Wolfgang Amadeus Mozart’ın hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri, sanat anlayışı ve operanın konusu tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır.

*Idomeneo* operasında yer alan karakterlerin kimlikleri, psikolojik analizleri yapılmış ve daha sonrasında eser üzerinden müzikal kompozisyonla hareketle bu karakterlerin müzik diliyle ne şekilde ifade edildikleri, müziksel gereçlerle nasıl yansıtıldıkları, hangi ses rengine hangi karakterin neden verildiği ve karakterlerin hangi sebeplerle, bestecinin tercihi ve zorunlu koşullar bağlamında hangi ses kategorisi ile bağdaştıkları konusu ele alınmıştır. Bilindiği üzere Mozart’ın operaları arasında, başta babası ve eşi olmak üzere, onun yaşamından ve etrafındaki ilişkilerinden yansıyan en çok izi içeren operadır *Idomeneo*.

Çalışmanın birinci bölümünde Mozart’ın hayatına ve müzik alanında gösterdiği gelişime, aşamalara, müzik tarihine getirdiği yeniliklere değinilmiştir. İkinci bölümde Mozart’ın sanat anlayışı, klasik dönemin oluşumu ve özelliklerinden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde *Idomeneo* operası müzikal geçmişi, tarihsel açıdan, kaynakları, versiyonları, seslendirilme öyküsü, konusu ve türü bağlamında ele alınmış ve irdelenmiştir. Dördüncü bölümde ise *Idomeneo* operasında yer alan kişiler analiz edilmiş olup müzikal açıdan karakter özellikleri ile ses tipi, nitelikleri arasındaki bağıntılar ve yorum açısından incelemiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### W. A. MOZART' IN HAYATI VE MÜZİKAL KARIYERİ

#### 1.1. W.A. Mozart'ın Yaşam Öyküsü

18. yüzyıl, Avrupa'da savaşların sürdüğü, siyasal karmaşaların yoğun bir şekilde yaşandığı dönem olarak bilinmektedir. Müzik alanında dönemin en önemli temsilcisi sayılan Wolfgang Amadeus Mozart, döneme imzasını attığı yapıtlarla kendinden sonraki müziği belirlemiştir. Ne yazık ki bu büyük bestecinin yaşamı birçok şanssızlıklarla ve acılarla doludur (Parouty, 2012, s. 23).

27 Ocak 1756'da Salzburg'da müzisyen Leopold ve karısı Anna Maria Pertl'in oğlu olarak dünyaya gelir ve Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus adıyla vaftiz edilir. Bugün tüm dünyada Wolfgang Amadeus Mozart adı ile tanınan bu dahi çocuk, isminde bulunan ve "Tanrının sevdiği" anlamına gelen "Theophilus" (gottgeliebt) yerine, yaşadığı sürece sözcüğün Fransızcası olan Amadé'yi kullanacaktır (Parouty, 2012, s. 23).

Aydınlanma Çağı'nın örnek bir müzik adamı olarak nitelenebilecek olan baba Leopold Mozart (1719-1787), Salzburg'da felsefe okumuş daha sonra kendini müziğe adamıştır. Leopold, sürekli araştırma içerisinde olup durmaksızın kendini geliştiren aydın bir kişiliğe sahiptir. 1757'de Salzburg Saray besteciliğine atanmıştır. Ayrıca 20. yüzyıla kadar ulaşan *Versuch einer gründlichen Violinschule (Temel Keman Öğretimi Üzerine Bir Deneme)* adlı keman metodunu yazmıştır. Mozart çiftinin doğan çocukları içinde yaşayan ilk bebekleri ise Maria Anna Walburga'dır. Aile içinde kısaca "Nannerl" olarak isimlendirilen Maria Anna, 1751 yılında, Wolfgang'dan beş yıl önce doğmuştur. Maria Anna'nın da babası gibi müzik yeteneği vardır ve küçük yaşlarda piyano çalmaya başlamıştır. Mozart'ın, ablasının bu durumunu kıskandığı söylenmektedir. Üç yaşında klavsen çalmaya, dört yaşında da beste denemelerine başlayan ve daha beş yaşındayken menuetler besteleyen Mozart, ilk senfonisini ise dokuz yaşında yazar (Goertz, 1986, s. 30).

Mozart'ın eğitiminde babasının rolü çok büyüktür. Hiç okula gitmeden, bildiği her şeyi babasından öğrenen Mozart beş yaşında bir çocuktan beklenmeyen bir başarı göstermiştir. Leopold, bir gün oğlunun kağıt kalemle bir şeyler yazmaya çalıştığını görür ve kağıdı eline aldığı anda, bunun bir müzik parçası olduğunu fark

eder: Bu Mozart'ın daha beş yaşındayken klavsen için ilk eseri olan sol majör küçük bir menuettosudur. Babasını şaşkınlığa uğratan oğlunun bu ilk eseri kompozisyon kuralları yönünden kusursuzdur. Leopold, bu gelişme üzerine, oğlunun sıra dışı bir deha olduğunu anlar. Mozart'ın küçük yaşına rağmen klavseni de çok iyi çalabilmesi, fizyolojik olarak sıra dışı olduğunun bir göstergesidir. Leopold oğlunun yeteneğini tüm dünyaya tanıtmaya karar verir ve böylece, Mozart ailesinin yaşamlarında çok önemli bir yer tutan tanıtım gezileri başlar (Parouty, 2012, s. 25).

Mozart ve kız kardeşi Maria Anna, babaları ile çıktıkları geziler sırasında Avrupa'nın başlıca önemli saraylarında konserler verirler. İlk gezilerini 1762 yılında Münih'te III. Maximilien'in (1745-1777) huzurunda gerçekleştirmişlerdir. Başarılı geçen bu gezinin ardından sırada Viyana vardır. Yakın dostlarının yardımı ile Avusturya imparatoriçesi Maria Theresia'nın (1717-1780) huzuruna çıkmayı başarırlar. Bu yılın sonunda yeniden Salzburg'a dönen aile için asıl geziler henüz başlamamıştır. Ayrıca saraylarda verilecek konserleri için yapılan çeşitli masraflar ailenin ekonomisini kötü etkilemektedir. Bu arada Piskoposluk Saray Orkestrasının ikinci şefliğine getirilen Leopold, uzun süredir kentten ayrılmanın hesaplarını yapmaktadır. Aile 1763 yılında varlıklı dostlarından maddi destek alarak ve olanaklarını da zorlayarak üç yıl sürecek olan bir geziye çıkar, aralarında Fransa, Hollanda ve İngiltere'nin de bulunduğu sekiz ülkede yetmiş beş kent dolaşır. Küçük Mozart bu geziler sırasında büyük başarılar elde eder. Mozart bu geziler sırasında karşılaştığı kişileri aklında tutar ve ne zaman aklına bir şey gelse defterine yazar. Ezber yeteneği çok güçlü olan besteci, karşılaştığı bu kişileri bestelediği operalarındaki karakterlere dönüştürür (Kaygısız 2009, s. 168; Parouty, 2012, s. 19).

Mozart, uzun süren yolculuklarda beste yapmaya ağırlık verir. 1764'de aile Paris'e gelir ve Versailles Saray'ında Mozart, ablası ile bir konser verir. Bu konserde çaldıkları eser, Mozart'ın gezileri sırasında bestelediği dört el için olan bir piyano sonatıdır. Mozart kardeşler her zamanki gibi çok başarılı olurlar. Paris'in ardından gittikleri Londra gezisi sırasında da bugün bir kısmı yitmiş olan senfonilerini yazar. Abla kardeş Londra'da kabul edildikleri sarayda Mozart'ın ilk yapıtlarını seslendirirler. Babalarının rahatsızlığı nedeniyle bir süre konaklamak zorunda kaldıkları Chelsea'de Mozart, mi bemol majör *1. Senfoni*'sini (K. 16)

besteler. Babasının hastalığı sırasında tanışmış olduğu ünlü besteci Johann Sebastian Bach'ın oğlu Johann Christian, küçük Mozart ile çok ilgilenir. Hatta Mozart'ın bestelediği olduğu bu ilk senfonisinde onun etkileri de fark edilir. İki ay sonra babaları yeniden eski sağlığına kavuştuğunda Londra'ya geri dönerler. 1765'te Mozart ablası ile Hollanda, Belçika ve İsviçre'nin sanat merkezlerinde önemli konserler verir ve dokuz yaşında yazdığı bu ilk senfonisini de ablası ile beraber yaptıkları bu gezilerde çalar (İlyasoğlu, 2001, s. 82).

1766 yılının Kasım ayında Salzburg'a geri dönerler. Leopold, oğlunun başarılarını ve hızlı beste yapabilme yeteneğini herkese anlatmaktadır, fakat emrinde çalıştığı Salzburg Başpiskopos'u Schrattenbach'ı (1698-1771) bu konuda ikna etmekte zorlanmaktadır. Bunun üzerine oğlundan bir haftalık bir süre içinde dinsel bir eser bestelemesini ister. *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes (İlk Emrin Günahı)* adlı, librettosunu Ignaz Weiser'in yazdığı dinsel müzikli oyun (Singspiel) bir hafta sonra seslendirildiğinde hiç kimse kulaklarına inanmamıştır. Mozart 1767 yılında *Apollo ve Hyacinthus* adlı komik Latince güldürüsünü besteler. Bu eser, Rifunus Wild'in (1731-1798) *Clementia* operası için yazılmış olan bir ara oyundur (Intermedium) (İzmir Devlet Opera ve Balesi [İZDOB], 2007, s. 15, 16; Parouty, 2012, s. 36).

1768'de aile ikinci kez Viyana'ya gider. Burada ilk Almanca Singspiel (şarkılı oyun) olan *Bastien ve Bastienne*'yi ve Coltelli'nin librettosuna kadar dayanacak olan ilk İtalyanca operası *La Finta Semplice*'yi (*Sözde Safdil*) besteler, ancak Saray on iki yaşında bir çocuğun operasını sahnelemek istemez. Eser her şeye rağmen yine de 1769'da Salzburg'da sahnelenir. Aynı yıl Salzburg Piskoposluk Orkestrasına Konzertmeister olarak atanan Mozart için bu durum maddi olmaktan çok onursal bir olaydır. Daha sonra babası ile müziğin beşiği olarak kabul edilen İtalya'ya giderler. Burada çeşitli kentlerde başarılı konserler verirken bir yandan da opera siparişleri alır. Bu gezisinde devrin ünlü müzikçisi olan Padre Martini (1706-1784) ile karşılaşır ve onunla kontrpuan çalışır. Yine gezileri sırasında Mozart, babası ile birlikte Vatikan'da bulunan Sistina Şapeli'nde besteci Gregorio Allegri (1582-1652) tarafından yalnız koro için bestelenmiş olan ilahiyi (*Miserere*) dinlemişlerdir. Kopya edilmesi, kağıda geçirilmesi yasak olan hatta kopya edilmesinin cezasının aforoz edilmek olduğu bu son derece uzun ve güç olan 9 sesli eseri, Mozart, yanlışsız bir şekilde kağıda geçirmiştir. Bunun

üzerine genç dahiyi huzuruna kabul eden Papa, XIV. Klemens gördükleri karşısında şaşkına döner ve bunun bir mucize olduğuna inanarak Mozart'ı aforoz etmekten vazgeçip onu "Altın Mahmuz Şövalyesi" (Ritter vom Goldenen Sporn) unvanı ile ödüllendirir. Bu aynı zamanda Mozart'ın bir Cavaliere olarak Gluck'tan bile daha yüksek bir soyluluk konumuna yükseltilmiş olması anlamına gelir. Ancak o, kendisine layık görülen nişan, kılıç, mahmuz ve payeyi hiçbir zaman benimsememiştir (İlyasoğlu, 2001, s. 82; İZDOB, 2007, s. 17).

Mozart 1770 yılında ciddi opera alanındaki ilk denemelerinden biri olma özelliği taşıyan eseri *Mitridate, ré di Ponto*'yu (*Pontos Kralı Mitridate*) besteler. Bu arada Mozart tekrar babası ile birlikte 1771 yılına kadar süren bir İtalya turnesine çıkar. Mozart, aynı yıl opera eseri olan *Ascanio in Alba*'yı (*Ascanio Alba'da*) besteler. Bu eserin gala gecesinde her zamanki gibi rakiplerini geride bırakarak herkesi kendine hayran bırakır (İlyasoğlu, 2001, s. 82; İZDOB, 2007, s. 17).

1772 yılında Milano'ya giden Mozart, Düklük Tiyatrosu'nun ısmarladığı, librettosunu Giovanni da Gamerra'nın (1742-1803) yazdığı *Lucio Silla* operasını besteler. Bu ciddi opera Mozart'ın üslubunun gelişmesinde önemli bir aşamayı oluşturur ve olağanüstü bir başarı kazanır. Mozart ailesi seyahatleri bittiğinde Salzburg'a geri dönerler, fakat burada aldıkları, en büyük destekçileri olan Başpiskopos Schrattenbach'ın öldüğü haberi aileyi çok üzer. Müzisyen kardeşler bu üzüntü ile on ay boyunca evlerine kapanıp birlikte müzik çalışmalarına devam ederler. Mozart bu sürede ilk re majör *Dört el için Piyano Sonatı*'ni bestelemiştir. Wolfgang bu bestesinde piyanoda dört elin dokunuşunun ona büyük bir ilham verdiğini, en önemlisinin de iki kişinin duygularının dışa vurumu olduğunu dile getirir. *1. Piyano Konçertosu*'nu da kız kardeşi Nannerl ile birlikte çalar ve her zamanki gibi izleyicileri kendilerine hayran bırakırlar (Glover, 2006, s. 33).

Mozart yeni Salzburg Başpiskopos'u Hieronymus von Colloredo'nun (1732-1812) göreve başlaması nedeniyle, librettosunu Pietro Metastasio'nun (1698-1782) yazdığı, *II sogno di Scipione* (*Scipione'nin Düşü*) adlı operasını festival için yazar. Yeni atanan Başpiskopos, modern fikirli bir adamdır. Göreve başlar başlamaz yenilikler yapar. Kilise binalarının aşırı süslü olmasına karşıdır, aynı şekilde kilise müziğinin de sade ve abartısız olmasını ister. 1774 yılının Aralık ayında, Wolfgang'dan Münih karnavalı için bir opera bestelemesini ister

ve Münih'e gitmesine izin verir. Mozart, karnaval için *La finta giardiniera* (*Bahçıvan Kız*) adlı Opera Buffa'sını besteler. Wolfgang, yaklaşık iki buçuk yıl Münih'te kalır, zaman zaman onu kız kardeşi Nannerl ziyaret eder. Wolfgang, Münih gezisinden annesine sık sık mektup yazarak bahseder. Bestelediği operasının galasını ve üstün başarısını, tüm mutluluğunu dile getirir ve galayı annesine onun da yanında olmasını isteyerek şu şekilde anlatır (İZDOB, 2007, s. 17, 18).

Tanrıya şükür! Dün gece operamı icra ettim. 13 Ocak'ta. Hayatımda ilk kez kendimi bir başarının ardından bu derece mutlu ve tatmin olmuş hissediyorum. Sana aldığım alkışı anlatamam anneciğim. Bunu sana anlatmaya kelimeler yetmez. Bütün tiyatro tıklım tıklımdı. Aristokratlarla ve çok özel insanlarla dopdolu bir tiyatro düşün. Her aryadan sonra müthiş bir alkış tufanı ve haykırışlar duyuyordum. "Yaşa Maestro!" Tam karşımda Kutsal Roma Germen imparatoru ve imparatoriçesi oturuyordu ve imparator bana "Bravo!" diye bağırdı. Opera bitip, bale gösterisi başlayana dek alkışlar bitmedi. Tam beş kez sahneye çıkıp onları selamladım. Bravo sesleri uzun süre kesilmedi anne. Defalarca çalmamı istediler. Konser bitiminde özel locasında oturan Papanın yanına götürüldüm. Elini öptüm. Bu sabah erken saatte Kardinal bana bir mesaj göndererek olağanüstü başarımdan dolayı beni kutladı. Korkarım bu gidişle yakın bir tarihte Salzburg'a dönemeyeceğiz anneciğim. Kraliçenin, buranın bana yaradığını söylemesine bakılırsa, burada daha birçok başarıya imza atacağıma inanıyorum. Seni özlemle öpüyorum anneciğim. Tanrıya emanet ol (Glover, 2006, s. 73).

1776 yılının Mart ayında yeniden Salzburg'a dönen Mozart, bir yıl süreyle burada kalarak birçok beste çalışması yapar. *Il re pastore* (*Çoban Kral*) operası, 9 numaralı *Do Majör Missa*'sı (*Credo Missası K. 257*) başta olmak üzere beş ünlü keman konçertosu, çeşitli serenatlar ve divertismanlar bunlardan bazılarıdır. Mozart bu dönemde piyano ile daha çok ilgilenir. Altı piyano sonatı, üçlü konçerto, iki piyano konçertosu da besteleri arasında yer alır. 1777'de Kutsal Roma İmparatorluğu'nun güçlü kontlarından biri olan Colloredo'nun feodal anlayışına göre müzisyen üniformalı bir uşak ya da masa hizmetçisi düzeyinde birisidir. Özgürlüğüne düşkün olan Mozart, kendini bir sanatçı, bir düşünür, insan

haklarına sahip bir beşeri varlık olarak görmektedir. Sonuçta hizmetinden ayrılma kararını bildirmek için Kont Colloredo'nun yanına gider. Ancak beklemediği bir hakaretle karşılaşır; Başpiskopos, ona karşı hoşgörülü davranmamaktadır. Bunun üzerine Mozart görevinden hemen bağışlanmayı ister ve müzik yaşamı bakımından çok canlı olan Paris'e gitmeye karar verir. Bu kez yol arkadaşı annesidir. Bu gezilerinden çok memnun olurlar, hatta Salzburg'a hiç geri dönmek istemezler. Yirmi bir yaşındaki Mozart, kışı geçirmek için konakladıkları Mannheim'da hayatında ilk kez aşık olur. Bu kız kendinden beş yaş küçük, olağanüstü bir sese sahip, etkileyici güzellikteki Aloysia Weber'dir (Carl Maria von Weber'in kuzeni). Sevgilisinden başka hiçbir şey düşünmeyen Mozart tüm bu mutluluklarını babasına yazdığı mektuplarında sık sık dile getirir. Leopold karısının orada uzun süre kalmasını istemez. Bu ne de olsa alıştıkları hayatın dışında bir yaşam tarzıdır. Leopold'e göre, ünlü bir müzisyenin eşinin sürekli böyle ortamlarda bulunması doğru değildir. Her mektupta bunu belirtir ve en sonunda bu gezinin çok maliyetli olduğunu, geçim sıkıntısı çektiklerini, kızı Nannerl'in hastalandığını ve bir an önce geziyi yarım bırakıp dönmeleri gerektiğini yazar. Bu sırada anne Maria Anna'nın sağlığı yorucu olan hayatın da etkisi ile gitgide kötüleşmekte, hastalığı ilerlemektedir. Bir süre sonra yaşlı kadın artık yataktan kalkamaz hale gelir ve sonunda 1778'de Paris'te hayatını kaybeder. Mozart hayatındaki ilk büyük acı ile karşılaşır. Haberi babasına verdiği mektupta, *"Annem gözümlün önünde mum gibi eriyerek yok oldu"* şeklinde güçlükle dile getirir (İZDOB, 2007, s. 18; Parouty, 2012, s. 75-79).

Büyük ümitlerle geldiği Paris'i terk ederek Salzburg'a doğru yola çıkan Mozart, Mannheim'a uğradığında bu kez bir başka acı sürpriz ile karşılaşır. Aloysia, kentten ayrılıp Münih Operası'nda şarkı söylemeye başlamış ve Wolfgang'ı çoktan unutmuştur. Mozart, bu haber ile adeta yıkılır. Salzburg'a dönmeden yazdığı mektuplarından birinde şöyle demektedir: *"Tüm yaşantım boyunca böylesine üzüldüğümü hatırlamıyorum, içimden yalnızca ağlamak geliyor"* (İZDOB, 2007, s. 19).



1779 yılının Ocak ayında Salzburg'a geri dönen Mozart, annesinin ölümünden sonra daha da hırslanır ve çalışmalarını hızlandırır. Bu dönemde saray orgculuğu ve baş kemancılığı için göreve atanan Mozart, bir yandan da altı keman sonatı, çeşitli piyano sonatları, *Krönungsmesse (Taç Giyme Missası)* gibi büyük kilise müziği yapıtları, Jean Georges Noverre'in *Les petits riens (Küçük Hiçler)* adlı bale ara oyunu için müzik ve özgün biçimiyle günümüze ulaşan 31 numaralı re majör (K. 297) *Paris Senfonisi*'nin de içinde bulunduğu üç senfoniye besteler. *Keman ve Piyano için Sonatlar (7 adet)*, *Flüt ve Arp için Konçerto* ve çeşitlemeleriyle de ün kazanır. Bir yandan özel dersler vermektedir. Eski parlak günlerine kavuşur (İZDOB, 2007, s. 19; Parouty, 2012, s. 80, 81).

Mozart'ın asıl amacı, huzurlu bir ortam ve çalışma koşullarının elverişli olduğu, karnının doyduğu bir mekana sahip olmaktır. Babasının kaygısı oğluna göre daha farklıdır; sadece müzik meraklılarının değil herkesin sevebileceği müzikler yazması gerektiğini söyler. Mozart; babasının bu düşüncesine karşı operalarının herkes tarafından sevebileceğini savunur. Aslında haksız da değildir. Eserleri; sevimli, cana yakın ve insanların çabuk sevebileceği cinstendir. Ama ne yazık ki operaları çok fazla ilgi görmez (Kaygısız, 2009, s. 168, 169).

1780'de Münih'te, Karl Theodor (1724-1799) karnaval için Mozart'a bir Opera Seria siparişi verir. Böylece Mozart'a ilk büyük operası olan; eski bir Girit efsanesini konu alan, librettosunu Salzburg saray başrahibi H. Abbate Giambattista Varesco'nun (1735-1805) yazdığı, *Idomeneo, re di Creta (Girit Kralı Idomeneo)* operasını besteleme olanağı doğar. Bu operayla Opera Seria (ciddi opera) alanında yeteneğinin doruğuna vardığını gösterir. Hatta bu yapıt, o dönemde canlılığını büyük ölçüde yitirmiş olan Opera Seria'nın yeniden canlanması yönünde önemli bir deneme olarak nitelendirilmektedir. Viyana'ya geri döndüğünde yine Başpiskopos'un evi dışında başka bir yerde çalmasına izin verilmemektedir. Colloredo tarafından sürekli aşağılanması ve hizmetçilerle birlikte yemek yemeye zorlanması sonucunda Mozart tüm bu olaylara katlanamaz ve işi bırakır (İZDOB, 2007, s. 20; Parouty, 2012, s. 84, 91).

1782 yılında Salzburg'dan ayrılıp Viyana'ya giden Mozart, büyük bir haksızlığa uğramıştır ve intikam hisleriyle doludur. Bu sefer burada herkesin sevebileceği eserler yazarak ve öğretmenlik yaparak geçinmeye çalışır. Bir süre sonra ilk aşkı olan Aloysia'nın kız kardeşi Constanze Weber ile tanışır ve bu

büyük tesadüf ile yaşamı değişir. Babalarına bile haber vermeden evlenirler, çünkü Mozart, nasılsa kızın babası bu duruma engel olacaktır, “*zengin bir aile, çalgıcıya kız vermek istemez*” diye düşünmektedir. Başından geçen bu olayın etkisi altında kalarak *Die Entführung aus dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)* operasını yazar. Bu eser tutar ve tiyatro sahipleri çok iyi para kazanırlar; fakat Mozart hala yeni Alman operasının açlıktan nefesi kokan Apollo’sudur. Mozart yokluk içerisinde yaşamını devam ettirmeye çalışır; özel dersler verir, istenilen operaları besteler. Tüm çabalarına rağmen yine de durumunu toparlayamaz. Yokluk yüzünden ateşli bir mason olan ve onlara hizmet eden Mozart, masonlardan sürekli borç alır duruma gelir (Kaygısız, 2009, s. 168, 169).

Mozart 1783’de karısı ile birlikte Salzburg’a gider. Babası ve ablası Constanze’den hiç hoşlanmazlar. Bu arada ilk çocukları doğar; fakat fazla yaşayamadan ölür. Burada *L’oca del Cairo (Kahire Kazı)* ve *Lo sposo deluso (Düş Kırıklığına Uğramış Damat)* adlı komik operalarını yazar. 1784, Mozart’lar için müzikal ve sosyal aktiviteler bakımından çok daha başarılı bir yıl olur. Kendi menajerliğini yapan Mozart, salon tutar, orkestra için eleman toplar, biletleri satıp, provaları yönetir, konserler verir ve bir yandan da aristokrat ve zengin öğrencilerine ders verir. Mozart ve Constanze’nin bu dönemde yetmişli yaşlarına kadar yaşayacak olan ikinci bebekleri Karl Thomas dünyaya gelir (İZDOB, 2007, s. 21).

1786 yılında, gençlik yıllarında bestelediği İtalyanca operaları, özellikle de *Idomeneo*’yu saymazsak ilk büyük operası olan *Le nozze di Figaro (Figaro’nun Düğünü)* ile büyük bir başarı kazanır. Mozart’ın melodileri o kadar bütünlük taşır ki dilden dile dolaşır, hatta halkın sokakta bu melodilerle dans ettiği söylenmektedir. Tüm bu başarısına rağmen Mozart, hala ekonomik zorluklar içerisinde yakacak bir odun bile bulamaz (Kaygısız, 2009, s. 169).

1787 yılı Mozart için büyük üzüntüleri de beraberinde getirir. Birkaç yakın dostunun ölüm haberinin ardından tüm yaşamı boyunca en büyük destekçisi, en güvendiği kişi olan babası Leopold Mozart’ı yitirir. Wolfgang babasının ölüm haberini aldığı anda karısı sorunlu bir hamilelik yaşamaktadır. Leopold son nefesini verirken ne Wolfgang, ne de Nannerl babalarının yanında değildirler. Leopold’ün ölümüyle abla kardeş mektuplaşmaya devam ederler, birbirlerini teselli etmeye çalışırlar. Leopold çocuklarına hiçbir şey bırakmamıştır;

fakat Mozart'a bıraktığı en büyük miras, onun müzik yeteneğini yönlendirmesi ve onu bu konuda eğiterek içindeki cevheri çıkarması olmuştur. Mozart, babası için bir beste yapar ve adını *Ein musikalischer Spass (Müzikal Bir Şaka)* koyar. Ardından Prag Senfoni Orkestrası'ndan bir davet mektubu alır. Mozart Prag'daki bu beş haftalık gezileri sırasında *Don Giovanni* operasını besteler. Bu eserinde içine kapalı, kırılğan yapılı, olaylardan çabuk etkilenen yapısının etkisi altında kalarak, yaşadıklarını ve kırgınlıklarını dışa vurur. Yaşamla olan hesaplaşmasını vurgular, aslında bu bir anlamda da Mozart'ın var olma savaşıdır. Wolfgang ve Constanze, Prag gezileri bitince Viyana'ya geri dönerler. Bu sırada saray kompozitörü olan ünlü opera reformcusu Gluck ölmüştür ve Mozart onun yerine atanır ancak çok düşük bir maaş alır. Eskisi gibi artık saraydan eser siparişi de almadığı için geçim sıkıntısı içindedir. Kötü günlerin ardından kızlarının (Theresia) dünyaya gelmesi ile biraz olsun mutlu olurlar. Fakat Constanze'nin lüks yaşamı ve bitmeyen isteklerini karşılamak için Mozart arkadaşlarından sürekli borç almaktadır. Bu borçların çoğunu ödemeye ömrü bile yetmemiştir (Büke, 2000, s. 246-264; İZDOB, 2007, s. 22, 23; Kaygısız, 2009, s. 172).

1788 yılında Viyana'da Mozart son üç senfonisini besteler. Günümüzde en çok bilinen, en sık seslendirilen eserlerinden biri olan sol minör 40. *Senfoni*'sini bu dönemde bestelemiştir. Bu senfoninin genelinde üzüntü ve karamsarlık egemendir. Çektiği para sıkıntısı, altı aylık kızının ölümü eserine yoğun bir hüznün şeklinde yansır. Aynı yılın Ağustos ayında yazdığı *Jupiter* olarak tanınan do majör 41. *Senfoni*, bestecinin son senfonisidir. Bu yapıt klasik senfoni biçiminin en önemli örneklerinden biridir ve Mozart'ın inanılmaz yaratma yeteneğinin, orkestralama sanatında vardığı olağanüstü ustalığın son noktasıdır (İZDOB, 2007, s. 23).

Tüm bu yaşadıkları acı olaylardan sonra karısı yavaş yavaş iyileşmeye başlar. Mozart'ın hala çok paraya ihtiyacı vardır ve sürekli arkadaşlarından borç alarak hayatını sürdürmektedir. Bu arada yaz ortalarında operadan gelen bir haber Mozart'ın çalışma arzusunu ateşler. Ağustos sonunda *Figaro'nun Düğünü* operası yeniden sahnelenmeye başlayacaktır ve yapıtı seslendirecek solistler için bazı yeni aryalar bestelemesi istenir. Besteci böylece sıkı bir çalışma temposuna girer. Aynı yıl Mozart'ın metin yazarı olan Lorenzo da Ponte'nin de (1749-1838) desteğiyle Mozart üçüncü bir opera besteler *Così fan tutte (Bütün Kadınlar Böyle Yapar)*. Bu

operanın yoğun çalışmaları yüzünden bir süre karısından uzak kalır. Bu ayrılık sebebi ile Constanze kıskançlık krizleri geçirmektedir. Bu arada kızları Maria doğmuştur ama sadece bir saat yaşamıştır. Mozart bu dönemde, daha önceden de ekonomik açıdan zorluk çektiği zamanlarda yardım aldığı masonlara katılır ve destek için gün geçtikçe onlara bağlanır (Büke, 2000, s. 275-280; İlyasoğlu, 2013, s. 84).

Mozart, 1791 yılında mason dostu Emanuel Schikaneder'in (1751-1812) yardımı ve librettosu ile *Die Zauberflöte (Sihirli Flüt)* adlı son operasını yazar. Eser çok büyük bir beğeni kazanır ve tüm Avrupa'ya yayılır. *Sihirli Flüt*, müziğe her bakımdan büyük yenilikler getirir, romantikleri ve Richard Strauss'u da etkileyerek, operanın gelişimine büyük bir yön verir. Bu arada artık Mozart'ın sağlığı iyice bozulur. Bir süre önce sipariş edilen *Requiem*'i (*Ölülere Dua*) ölüm döşeginde son dakikalarına kadar yazar. Mozart'ın yaratıcı zekası tüm hastalığına rağmen hala çalışmaya devam eder. Sancılar içinde kıvrılırken elleri kalem tutamayacak bir haldedir. *Requiem*'in bölümleri olan "Dies irae" ve "Recordare"yi hasta yatağında öğrencisi Franz Xaver Süssmayr'ın (1766-1803) yardımı ile yazar. Sık sık bilinci gidip gelir, ateşini düşürmek için soğuk kompreslerle kendisini canlandırır. 1791 yılının 5 Aralık akşamı Viyana'daki evinde Mozart'ın yüksek ateş sonucu *Requiem*'in "Lacrimosa" bölümünde nefes alamadığı anlaşılır, besteci eserin son ölçülerinde kalmıştır. Eser ölümünden sonra öğrencisi tarafından bitirilir. Bir gün sonra kaldırılan cenazesinde kimseler yoktur ve yoksullar mezarlığına gömülür. Günümüzde kimse Mozart'ın mezarının yerini bilmemektedir (İZDOB, 2007, s. 23, 24).

## 1.2. W. A. Mozart'ın Sanatı

Sanat eleştirmenleri tarafından çok yetenekli bir besteci olarak tanımlanan Mozart, otuz beş yıl gibi çok kısa süren yaşamı boyunca son derece üretken olmuş, her müzik biçiminden çok sayıda yetkin örnekler vermiştir. Sayısal olarak Köchel Kataloğunda da olduğu gibi 20'den fazla opera, 50 dinsel yapıt, 100 şarkı ve aya, 20 piyano sonatı, 30 keman sonatı, 50'nin üzerinde konçerto, yaklaşık olarak 50 senfoni başta olmak üzere, 600'ün üzerinde eser yazmıştır (Kaygısız, 2009, s. 171).

### 1.2.1. Senfonileri

Mozart'ın senfonileri, besteciliğinde en az operaları kadar önemli bir yer tutmaktadır. İlk senfonisini sekiz yaşında 1764'de, sonuncusunu ise 1788 yılında yazmıştır. Hayat'ın yaratıcı yaşamı boyunca 1760'tan 1795'e kadar bestelediği senfonilerindeki birbirini takip eden şaşkıncı düzene zıt olarak, oldukça düzensiz ve kesintili bir biçimde bestelenmiştir. Ayrıca 1788 tarihli No. 39, 40 ve 41 olmak üzere üç senfonisi dışında Mozart'ın diğer senfonik besteleri dönemin düzenine kesinlikle uzaktırlar. Mozart, müzik yaşamına ailesinin Britanya'ya yaptıkları ilk seyahatleri sırasında Londra'da tanıştığı (1764) Johann-Christian Bach'ın etkisi ile başlamıştır. Bestecinin 1770 ve 1773 yılları arasında Padre Martini'nin yanında İtalyan müziğini inceleme fırsatını bulması, onu senfoni anlayışına götürmüştür (Jacobs, 2011, s. 68).

Mozart 1778'de, Mannheim'da yaşadığı dönem içerisinde, J. Stamitz'in (1717-1757) senfonileri üzerinde çalışma şansı bulur ve bu eserler üzerindeki deneyimlemeleri sonucu 1778'de Paris'te büyük bir başarıya imza atar. Mozart'ın, yaşamı boyunca bestelediği eserlerinin sayısı şu anda tam belli olamasa da elli kadar senfonisi vardır ve bunların tümünün dökümü bestecinin ölümünden sonra, Ludwig von Köchel (1800-1877) tarafından bir dizin haline getirilir. Günümüzde bunların arasında en çok çalınan senfonileri son yirmi senfonisidir. Mozart'ın bir çok bestesinin kendi içerisinde konu bakımından zenginlik ve karşıtıklara sahip olmasının, müziğin çok çeşitli olup fakat aynı özelliklere sahip olmamasının nedeni ise farklı sebepler ile Mozart'a gelen siparişlerdir. Senfonilerinde diğer çoğu besteciler gibi bazı stilistik kuralların dışında kalmamıştır. Eser yapılarında çok belirgin olmayan yenilikleri kullanmıştır. Gelişme tekniği doğuştan sahip olduğu muazzam bir modülasyon teknik bilgisine dayanır. Eserdeki anlatımı daha belirgin kılmak amacıyla tonaliteyi en uzak tonalitelere taşımıştır. Bu yeni armonik perspektiflerin en güzel örneği de sol minör (K. 550) *40. Senfoni*'sidir. Mozart'ın sade bir armoni kullandığı sanılsa da burada çok ileri uygulamalara yönelmiştir. Çoğu zaman ilk bölümlerde kullanılan sonat biçimi son bölümlerde rondo biçimiyle birleşir, buna karşılık, yavaş bölümler Lied biçimini alır (Jacobs, 2011, s. 68, 69).

Mozart'ın 1778 yılında Viyana'da yazdığı üç senfonisinin, çağdaşları ile karşılaştırıldığında, her birinin birer devrim niteliğinde olduğu fark edilir ve

böylece senfoni kariyerinin doruğuna ulaşır. Mozart'ın çok sesliliği Viyana'daki başarısı ile çok erken bir dönemde çağdaşlarının bestelerini istila eder. Melodiye has stilin ikelliklerini zamanla giderek saf dışı eden kontrpuanın tüm kaynaklarıyla zenginleşir. Ona füg ya da füglü üslup anlayışı sınırsız bir gelişme olanağı sağlar. Senfoni orkestraları genelde vazgeçilmez yaylı çalgılar beşlisine dayanır. Mozart ağaç üflemeli çalgıları, bakır üflemeli çalgıları ve timpanileri gerektiğinde devreye sokar ve bu bağlamda kurallardan kaçır. Orkestra grubu içinde, enstrümanların kullanım özgünlüğü bağlamında çok ender rastlanan bir düzeye ulaşın Mozart'ın yaratıcılığı sadece biçim alanıyla sınırlı değildir, senfoni sanatını bütünü ile içine alır. Mozart'ın eserleri içerisinde enstrüman açısından en zengin yapıtı “Paris” senfonisi olarak bilinmektedir. Mozart'ın senfonileri ile en fazla yenilik getirdiği diğer alan ise orkestra üzerinde nefesli çalgılar alanındadır (Jacobs, 2011, s. 69, 71, 72).

### 1.2.2. Operaları

Mozart'ın müzik tarihine yaptığı en önemli katkılardan birisi opera besteciliği olmuştur. Opera, tür olarak Mozart'la yepyeni boyutlar kazanmıştır. On bir yaşından başlayarak yaşamının son yılına dek farklı opera türlerinden örnekler vermiştir. Operaları Mozart'ın hayatında büyük bir yer tutmaktadır. Duygularını, söylemek istediklerini en güzel yansıttığı yapıtlarıdır ve tabii ki en güzel başarıları sergilediği, kendisini en rahat ifade edebildiği ve elde ettiği başarılar ile hayatında onu en mutlu eden eserleri yine operaları olmuştur. Operalarını bestelerken bütün fikirlerinin kaynağı doğa, toplumsal faktörler, insan ve insan ilişkileridir. Evrensel değerleri savunmuş ve bunları müziğine yansıtmıştır. Kadın ve acıyı işlemiştir. Soylular ile zaman zaman alay etmiştir. *Le Nozze di Figaro* (Figaro'nun Düğünü) ve *Don Giovanni* eşitliği, *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt) kardeşliği, *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) ise özgürlüğü anlatan en güzel örnekleridir. Kendi yaşamından yola çıkarak yazdığı *Saraydan Kız Kaçırma* operası, eşiyle evlenmelerini konu edinmiştir. Bazı operalarında daha somut, bazılarında serpiştirilmiş, bazılarında ise dolaylı olarak ama mutlaka yaşam vardır. Mozart'ın operalarına yansıttığı bir diğer konu ise krallarla, soylularla, sahtekarlarla, yeteneksizlerle mücadele içinde geçen yaşamının son dönemidir. Despotik yönetim altında açık seçik bir şekilde isimlendirme yapamayacağı için de konularını mitolojiden, Uzak Doğu'dan, ütöpik kahramanlardan seçerdi. Artık

krallar, prensler, barok dönemde olduğu gibi “Jupiter”, “Mars”, “Apollon” değildi. Dalga geçilen, eğlenilen, aptallıkları olan kişilerdi. Hizmetçiler, uşaklar öne çıkıyordu. Mozart içten içe bir hesaplaşmayı yansıtıyordu. Operalarındaki güldürü öğelerini siyasal hiciv için kullanmaktaydı (Kaygısız, 2009, s. 171, 172, 173).

Mozart’ın kutsal konulu oratoryolardan pastoral dramlara, şarkılı oyunlara, serenatlara, komik operadan ciddi operaya dek bestelediği birçok yapıtı vardır. Bu daldaki ilk çalışması üç perdelik bir “kutsal dram” olan 1767 yılının Mart ayında bestelediği *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*’dur (*İlk Emrin Günahı*). On bir yaşındaki Mozart bu çalışmanın sadece ilk perdesini yazabilmiştir, ikinci ve üçüncü perdeler Michael Haydn (1737-1806) tarafından tamamlanmıştır. Yine on bir yaşında bestelediği üç kısa perdelik şarkılı oyun türündeki *Apollo et Hyacinthus* (*Apollo ve Hyacinthus*) (1767), ilk operası olma özelliğini taşımaktadır. Çocukluk döneminde yazdığı operalarından olan tek perdelik şarkılı oyun, *Bastien und Bastienne* (*Bastien ve Bastienne*) ise en çok oynanan operası olmuştur. Bestecinin on dört yaşında yazdığı *Mitridate, re di Ponto* (*Pontus Kralı Mitridate*) operası ilk ciddi opera deneyimidir. *Ascanio Alba*’da iki perdelik hafif bir pastoral operadır. *Il sogno di Scipione* (*Scipione’nin Rüyası*) tek perdelik bir dramatik serenat özelliğindeki operasıdır. Bunların dışında Mozart’ın önemli üç operası, *La finta semplice* (*Sözde Safdil*), *Lucio Silla*, *La finta giardiniera* (*Sözde Bahçıvan Kız*) ve bir oratoryosu *Betulia Liberata* (*Kurtarılan Betulya*) daha bulunmaktadır. Mozart, *Il re pastore* (*Çoban Kral*) dramatik kantat olarak nitelendirilen bu ciddi operasından sonra beş yıl kadar opera yazmaya ara verir. Daha sonra sıra kendi hayatını konu alan *Saraydan Kız Kaçırma* operasının ön taslağı olarak tamamlamadan yarım bıraktığı *Zaide* (*Saray*) operası gelir. *Idomeneo* ise Mozart’ın operada olgunluğa yöneldiği Opera Seria alanında ilk adımıdır. Devamında *Così fan tutte* (*Bütün Kadınlar Böyle Yapar*) ile dikkatleri Opera Buffo’ya çeker. *Figaro’nun Düğünü* ise tarih boyu yazılmış en güçlü ve en akıcı opera olarak bilinir. *Don Giovanni* operası “drama giocoso” olarak bilinen bir çeşit gülünçlü operasıdır. Bu üç opera; *Così fan tutte*, *Figaro’nun Düğünü* ve *Don Giovanni* Mozart’ın baş yapıtları olarak müzik tarihinde büyük bir yer edinmişlerdir. *Sihirli Flüt* operası sahnede iyi ve kötünün kişiselleştirmesi ile bir ahlak piyesini andırır. Bir taşlama, “Comedy Burlesque”

havasındadır. Mozart yaşamının son yılı olan 1791'de diğer senfonileri ve *Requiem*'ini yazarken bir yandan da iki opera bestelemiştir. Bunlardan biri *Sihirli Flüt* diğeri ise *La clemenza di Tito*'dur (*Titus'un Merhameti*). Bu ciddi operasını Mozart'ın on sekiz gün içinde tamamladığı söylenir. Bestecinin opera alanındaki tüm bu eserleri İtalyan ve Alman operaları olarak iki gruba ayrılmaktır. Yalnız dil olarak değil, stil olarak da ülkelere göre yazılmıştır. *Sihirli Flüt* ve *Saraydan Kız Kaçırma* Alman operaları iken *Così fan tutte* ve *Figaro'nun Düğünü* gibi operaları da İtalyan dilinde yazılmış İtalyan stilineki operalarıdır (İlyasoğlu, 2013, s. 85).

### 1.2.3. Diğer Eserleri

#### 1.2.3.1. Dinsel Eserleri

Mozart on altı yaşından itibaren on yıl boyunca Salzburg Başpiskoposu'nun hizmetinde çalışmıştır. Bu süre içerisinde eğitim ve konser amacıyla sık sık uzun süreli gezilere çıkmıştır bu yüzden sadece dini içerikli müzikler bestelememiştir. Salzburg'da bulunduğu bu dönemde bestelediği eserleri şu şekilde sıralanabilir: Bir dizi opera, yaylı çalgılar için kuartetler (dörtlüler), senfoniler, piyano ve keman için konçertolar, serenatlar, divertimentolar, piyano sonatları, bale ve sahne müziği ile birlikte on sekiz *missa*, dört *Litaniae* (Katolik yakarış duası), iki *vesperae* (sözcük anlamı gece olan Katolik dua ayini), org ve yaylı çalgılar için on iki *klise Sonatı*. *Magnificat*, *Offertorium*, *Kantat* kategorilerinde birçok çeşitli dini eserlerde bestelemiştir. Bu kilise müzikleri arasında üç vokal eseri öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki, 1782 yılında bestelediği do minör *Büyük Missa*'dır. Mozart'ın öne çıkan bir diğer kilise müziği de *Requiem*'dir. Bu eser birçok efsaneye konu olmuştur. 1791 yılında sipariş edilen *Requiem*, ömrünün yetmemesi sebebi ile yarım kalan eserlerinden biridir. Ondan önce bestelediği en popüler eseri de *Ave verum corpus* diye tanınan motetidir (Hartmann, 2013, s. 117, 118).

#### 1.2.3.2. Lied'leri

Mozart sayıları kırkı bulan Lied'lerinin çoğunu, operaları, senfonileri ve oda müziklerine ayırdığı vakti ayırmadan hızla bestelemiştir ve sadece yedi tanesini yaşadığı dönemde dinleyici önüne çıkarmıştır. *Gesellenreise*, K. 468 (1785) Mozart'ın mason locası için yazdığı ilk eseridir. *Das Veilchen*, K. 476 (1785) Lied'leri arasında en çok bilinenidir ve şiiri Goethe'ye aittir. *Die*



*Zufriedenheit* (K. 349), *Komm, liebe Zither* (K. 351) gibi mandolin eşlikli olanlar dışında hemen hepsi piyano eşliklidir (Hartmann, 2013, s. 124, 125).

### **1.2.3.3. Piyano Eserleri**

Piyano, Mozart'ın enstrümanıdır, üç yaşından itibaren piyanoya olan ilgisi ile yeteneği babası tarafından birleştirilmiştir. Piyano üzerindeki yoğun çalışmaları sonucu teknik egemenliği ile piyano dağarcığının temelini atmakta, doğal akışta olan ezgileri ve uyumuyla dikkat çeken olağanüstü zarif, parlak bir yazım tarzı yaratmıştır. K. 309 ve 311, 7 ve 8 numaralı iki piyano sonatı, solo piyano için yazdığı eserleridir, Mannheim okulunun etkileri, özellikle forte-piano gibi nüans değişimlerinin ani olarak (subito) ortaya çıkışlarında belirgin olmuştur (Aldemir, 1991, s. 29; Hartmann, 2013, s. 126, 127).

### **1.2.3.4. Konçertoları**

Konçerto (concerto), bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı, genellikle sonat formunda ve üç bölümlü bir beste türüdür. Tek çalgı ve orkestra için olanlara “Solo Konçerto” (Piyano Konçertosu, Keman Konçertosu, vb.), iki solo çalgı ve orkestra için olanlara “İkili Konçerto” (Duble Konçertosu, İki Piyano için, Flüt ve Arp için vb.) denir. Buna “Üçlü” (Triple) ve “Dörtlü” Konçertolar eklenebilir. Mozart'ın en ünlü “ikili konçerto”larından biri Keman ve Viyola için mi bemol majör *Konçertant Senfoni* (K. 364), diğeri de *Flüt ve Arp* için do majör *Konçerto*'dur (K. 299). Mozart'tan önce Bach (1685-1750) döneminde solo konçertolarını seslendiren orkestra sadece yaylılardan oluşuyorken Mozart'tan sonra orkestraya bir çok farklı enstrüman eklenmiş, kişi sayısı artmış ve orkestraya farklı roller biçilmiştir. Tüm müziklerinde olduğu gibi Mozart'ın kişiliği, iç dünyası bu eserlerine de yansımıştır. Küçük bölümlere bir sürü müzikal ana tema sığdırarak insanların dikkatlerini çekmiştir. Mozart, piyano ve orkestra için toplam yirmi yedi piyano konçertosu bestelemiştir. Bunlardan sekizini, on üç ay içerisinde (Şubat 1784-Mart 1785) tamamlamıştır (Hartmann, 2013, s. 134, 135).

## İKİNCİ BÖLÜM

### W. A. MOZART VE KLASİK DÖNEM MÜZİĞİ

Barok, Rokoko ve Mannheim etkileri Mozart'ta en son sınıra dek süzölmüş bir özün içinde ortaya çıkmıştır. Mozart'ın çifte kişiliği ile birlikte eserler üzerinde zerafet ve içtenlik ilişkisi bugün de daha tam olarak keşfedilemeyen bir müziği var etmiştir. Kimi zaman çağ iradesiyle özdeş olan Mozart, inişli çıkışlı çizgilerini biçimlere, üsluplara ve teknik yöntemlere yansıtmıştır (Pamir, 1998, s.5, 6).

#### 2.1. Klasik Dönem Müzik Anlayışı

Bazıları tarafından 1770-1820 arası "klasik dönem" olarak kabul edilse de, müzik tarihinde genel olarak, 18. yüzyılın ikinci yarısı olarak geçen, Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölüm tarihi bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu tarihten (1750) başlayarak, Ludwig van Beethoven'in (1770-1827) ölüm tarihi olan 1827'ye kadar geçen dönem, klasik çağ olarak adlandırılır. Bu dönem Avrupası'nda yönetim sistemi monarşi olarak bilinmektedir, bu sistemin içerisinde feodal hiyerarşi bulunmakta, köy ve kasaba kültürü egemen olup, din günlük yaşamda etkili olmaktadır. Kilise çevresi, soylu toprakları, çeşitli yardımlaşma toplulukları (din, mesleki vb.) örgütlü durumdadır. Köy ve kent yoksulları perişan haldedirler, burjuvazi ise yeni gelişen güç olarak daha fazla özgürlük istemektedir (Kaygısız, 2009, s. 150, 160).

Klasik dönem, orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı yani sonat ve kuartetin yalın bir anlatım içerisinde geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olacak olan müziğin bestelendiği çağ olarak tanımlanmaktadır. Müziği oluşturan ritim, melodi, armoni ve biçimler yeniden şekillenir. Opera alanında da Gluck'un reformları söz konusudur, onun yapıtlarıyla opera önemli bir boyut kazanmakta, geniş halk kitlelerine sesini duyurmaktadır. Dönem müziğini karakterize eden estetik eğilimi belirleyen klasik stil günümüze dek her dönem bestecileri tarafından işlenilmekte ve güncelliğini devam ettirmektedir (İlyasoğlu, 2013, s. 69).

Dönem müziği, barok çağ da bilinen uzun cümleli, süslü ve kontrpuana dayalı olan üslubun yerine, daha parlak, sade, net ve akıcı bir sanat anlayışına yerini bırakmaktadır. Yedili akorlara az rastlanan bu dönemde armoni oldukça sadeleşmektedir. Klasik dönemdeki yalınlık ve netlik anlayışının her şeyin üstünde gelmesi, orkestranın tek bir çalgı gibi kullanılmasına sebep olmakta, çalgılar ses ve ritim özelliklerine göre çalınmaktadır. Çalgıların orkestradaki yerleri belirlenmekte, tek tek ses genişlikleri, anlatım özellikleri, teknik kapasiteleri ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Orkestral crescendo (sesin giderek gürleşmesi) ve decrescendo (sesin giderek hafifleşmesi) yaygınlaşmakta, anlatım yumuşak ve esnek bir özellik kazanmaktadır (Kaygısız, 2009, s. 163; Selanik, 1996, s. 148).

Ayinlerin (Missaların) kısaltılması ve divertimento müziğinin sade biçimlerinin ortaya çıkması ile yeni müzik anlayışı kilise müziğinde de görülmektedir. Gelişme gösteren en önemli çalgı müziği biçimi “sonat”tır. Opera uvertürleri operadan ayrılmakta, genişletilmekte, genellikle sonat biçiminde yazılmakta ve tek başına bir konser parçası olmaktadır ve böylece senfoninin oluşumu hızlanmaktadır. Senfoninin doğuşunda İtalyan Opera Buffa (komik opera) uvertürlerinin rolü büyüktür. Üç bölümden oluşan uvertürler, dört bölüme çıkarılmakta, sonat biçiminin yapısal özellikleriyle birleşerek bugünkü senfoni ortaya çıkmaktadır. Senfoni kadar önem kazanan bir diğer biçim de dört çalgı için yazılan, yaylı çalgılar kuartetidir. Senfonik yapılar ve piyano, sesini duyurmaya başlamakta, solo konçertolarda piyano öne çıkmaktadır (Pamir, 2000, s. 17, 18).

Bu dönemde tüm besteciler bir müzik parçasının sağlamlığını, tonaliteler arasındaki ve eserin bölümlerinin arasındaki dengeyi inceleyerek ölçerler. Kontrpuandan çok armoni, melodi ve ritim ön plandadır. Motifler, cümle içinde oluşturdukları iki ya da daha fazla ölçülü gruplarla “simetri” kavramını ortaya çıkarırlar. Kadanslardaki ton değişimi, müziğe gerilim ve renk katar. Barok dönemde uygulanan sürekli basın (basso continuo) yerini, ayrıntılı eşlikler alır. Şancılar, çalgıcılar çok sık yeni eserlerle karşılaştıkları için deşifre etme alışkanlıkları gelişir (Kaygısız, 2009, s. 153).

## 2.2. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar

### 2.2.1. Rokoko

18. yüzyılın başlarında barok dönemden klasik döneme geçişi hazırlayan ara akımlardan biri olarak geçmektedir. 1726-1775 yılları arasında Paris'te gözde olan bir akımdır. Saray sanatının çökmeye başlamasıyla onun yerini alan zengin sınıfın beğenisini yansıtmaktadır. Bu stildeki bir yapıtın hafif, zarif, yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, cilalı, süslü nitelikleri vardır. Barok dönemin karmaşık kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine başkaldıran ilk hareket olarak adlandırılır. Opera Seria'nın (ciddi opera) sahneleri arasındaki gülünç "intermezzo"lardan filizlenen Opera Buffa (komik opera) stili de bu dönemin ürünüdür. Rokoko, çalgı müziğinde, klavsen ve oda müziğinde geçerli olmuştur. Mozart'ın ilk gençlik senfonileri de Rokoko stilindedir (İlyasoğlu, 2013, s. 69; Pamir, 1998, s. 16).

### 2.2.2. Fırtına ve gerilim

1750'lerde Almanya'da ortaya çıkan bir akım olarak bilinmektedir. "Ön romantik" olarak da bilinen bu duyarlı akım, duygu ve sezgiyi her şeyin önünde tutmaktadır. Almanların bu duyarlı biçimi, müzik alanında, Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş rokokosuna karşı bir başkaldırıdır. Bu akım orta sınıfın sanatıdır. Süslü değil yalın, hatta kabadır. Bu akımın bestecileri, barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her öğeye abartarak uyarlamışlardır. Zamanın gözde çalgısı klavikorddur. F. J. Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach gibi bestecilerin yapıtları bu dönemin tipik örnekleri arasındadır (İlyasoğlu, 2013, s. 69, 70).

### 2.2.3. Mannheim Okulu

Klasik dönemin büyük ustalarından, Güney Almanya'da Mannheim ekolünü kuran Bohemyalı kemancı ve besteci Johann Stamitz (1717-1757), senfoni türünü yenileştiren ilk sanatçı olarak bilinir. 1720 yılında kurduğu bu okul ile birçok ünlü besteci ve yorumcuyu bir araya getirerek döneme damgasını vurmaktadır. Stamitz'in müzik eserlerine soyut anlamda hareket, derinlik ve daha çok senfonik yaratışa yönelik bir özgünlük kazandırdığı bilinmektedir. Stamitz'in ölümünden sonra J. S. Bach'ın oğlu Philip Emmanuel Bach'ın da (1714-1788) çabasıyla geliştirilen bu yeni türü Haydn, Mozart ve genç Beethoven değiştirip geliştirir, olgunluğunun zirvesine ulaştırır ve "klasik" terimi ile adlandırılır. Böylece bu ekolün asıl kurucuları olan Stamitz ve Bach'ı gölgeleri altında bırakırlar. Zamanın üç büyük bestecisi olarak

bilinen Haydn, Mozart ve genç Beethoven de dönem müziğine olan bu büyük katkıları ile anılırlar (Altar, 2010, s. 105).

Bu oluşuma Innsbruck'lu nefesli çalgıcıların, Düsseldorf'lu usta yaylı çalgıcıların ve diğer ülkelerden olan bestecilerin katılımıyla Mannheim okulu güçlendirilmiştir. Bu bestecilerden bazıları; Xavier Richter, Ignace Holzbauer, Johann Schobert, Karl Ditters von Dittersdorf ve Johann Stamitz ile iki oğlu, Karl ve Johann Anton gibi bestecilerdir. Mannheim Müzik Okulu'nun klasik dönem müziği üzerindeki en büyük yeniliği çalgıların geliştirilmesi, çalgı müziği üzerinde durulması ve ses gürlüğündeki ustalığıyla ünlenen orkestrada büyük forteler (kuvvetli vurgu), birdenbire piano (hafif, kısık) gibi ses farklılıklarının belirginleşmesi olmuştur. Aynı zamanda, Mannheim Okulu bestecilerinin çalgı tınıları üzerinde yaptıkları yoğun araştırmalar sonucu senfoni ve senfonik konçerto biçimi ortaya çıkmıştır. Böylece nefesli çalgılar yoğun olarak orkestralarda kullanılmaya başlamıştır. Her bakımdan üzerinde çalışılıp geliştirilmiş olan orkestrada, tarihte ilk kez yaylı ve nefesli çalgılar bir araya getirilmiştir. Hatta Mozart bu orkestrayı dinlediğinde ilk kez karşılaştığı klarnet sesine hayran olmuştur. Mannheim'lı bestecilerin senfonik yapıtlarının, Haydn ve Mozart stiline hazırlık evresi olduğu da söylenmiştir (Mimaroğlu, 2012, s. 70, 71; Pamir, 1998, s. 18).

Mannheim Okulu'nun bir başka özelliği müziğe evrensel bir nitelik kazandırması oldu. Barok sanatının katı ve süslemeci tutumuna karşı bir tepki olarak, halk ezgilerini, kilise müziğini, tiyatro müziğini (opera, bale, oratoryo) ve değişik ülke müziklerini kaynak olarak alıp daha gerçekçi ve zarif bir üslup geliştirdi. Kısacası; müzik formları, cümle yapıları, teknik, üslup, estetik bakımından barok müzikten farklı bir müzik yapısını oluşturdu. Barok dönemin ağdalı, koyu yatay müzik yazısı terk edilerek yerine, dikey seslerin (akorların) egemen olduğu, armonik zenginlik taşıyan yeni bir müzik yazısı ortaya çıktı. Müzik dili bakımından, canlı, sıcak, insancıl, gerçekçi, ince ayrıntılara inen, zarif bir anlatım gerçekleşti. Teknik olarak estetik birliği ile armonik açıdan zarafet dengesi gözetildi, böylece yeni bir beste tekniği ortaya çıktı. Çalgılar ve çalgı müziği üzerinde durulması sayesinde müzik ilerledi, gelişti, zenginleşti ve çok boyutlu hale getirildi (Kaygısız, 2009, s. 158, 159).

#### 2.2.4. Aydınlanma

İnsani sorunlara akılcı bir şekilde yaklaşmayı ifade eden 18. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan, etkileri Almanya'da da duyulan ve yaşanan, başka Avrupa ülkelerini de etkisi altına alan bu düşünce devrimi süreci aydınlanma dönemi olarak adlandırılmaktadır. Dönemin en önemli ve karmaşık akımı olarak geçen aydınlanma, John Locke (1632-1704) ile başlar ve Fransız Devrimi'ne (1789-1799) kadar sürer. Fransa ve İngiltere'de yaygınlaşan aydınlanma, özü itibarı ile batıl inançları, cehaleti, kabul edilmiş geleneksel bilgeliği karşısına alan edebi ve felsefi bir harekettir. İleri düşünceleri savunan bir oluşum olup, siyasi bağlamda ağırlık kazanmıştır. Çevresinde toplanmış aydın kişilerden başlıcaları d'Alembert, Diderot, Helvetius ve Condillac'tır (Kaygısız, 2009, s. 150; Timuçin, 2013, s. 17, 18).

17. yüzyılda Descartes, Spinoza ve Leibniz gibi büyük dizgeci filozofları Rönesans'ın adını andığımız aydınlarının açtığı yoldan gelmişlerdir. Eski çağa dayanan kaynakları açısından ilk akla gelen kişiler Platon ve Aristoteles'tir. İki düşünce dünyası, felsefede ülkücülük ve gerçekçilik arasındaki ayrımı belirgin kılmış, iki ayrı bakış açısı olarak felsefeye zenginlik katmıştır (Timuçin, 2010, s. 22).

Aydınlanmacılar Tanrı'yı varsaymakla birlikte dine karşı çıkmışlardır. Onların bu anlayışı "Tanrıçılık" olarak adlandırmıştır. Aydınlanmacılar genelde filozof olarak görünmez, daha çok düşünür olarak görülürler. Aydınlanma düşüncesinin önemli isimleri Montesquieu, Voltaire ve Jean Jacques Roussea'dur. Aydınlanma, mutlak yönetimin katı uygulamalarına karşı bir başkaldırıdır. Yeni yaşam koşulları ve ticaretin gelişmesi, sanayinin temellerinin atılmaya başlamasını, mutlak yetkili kralların varlığını zorunlu kılmıştır. Sanayi devrimiyle yaşam koşulları, aydınlanmacı düşüncenin öngördüğü amaçlara ulaşmayı olası kılmamıştır (Timuçin, 2010, s. 23).

Müzikteki temel amaç ise, dinleyicinin duygularına hemen seslenebilmek ve onu umutlandırmaktır. İnsan yaşamı sanatla dolu olmalıdır. Bu dönem müziğini anlamak için, toplumsal yaşama da göz atmak gerekmektedir. İlk kez soyluların saraylarından başka, geniş konser salonlarında halk konserleri yapılmıştır. Müzik yalınlaşmış, nota yazısı herkesin anlayacağı kolaylıkta nitelikler taşımaya başlamıştır. Müziğin görevi, doğayı olduğu gibi ve zarif bir anlatımla yansıtmak, gerçeğin güzel seslerini duyurmaktır. Aydınlanma felsefesi, klasik dönemin en büyük

bestecileri olan Haydn ve Mozart'ı bu dönemin müzik anlayışına hazırlamıştır. Mozart üç yaşındayken 1759'da "Ansiklopedici"ler tepkilerle karşı karşıydılar. Tehditler, yasaklamalar, para cezalarıyla sıkıntılı bir dönem geçiren başlıca Ansiklopedi yazarları, aydınlanmanın da başlıca kişileri olmuşlardır. Onlara göre duygu verilerinden gelmeyen herhangi bir bilgi söz konusu olamaz. İnsanın mutlu olmak için doğayı izlemesi yeterlidir (Selanik, 1996, s. 135; Timuçin, 2010, s. 25).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### IDOMENEO OPERASI<sup>1</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart'ın en önemli operası olan Idomeneo (K. 366), üç perdelik *Dramma per Musica* yani *Opera Seria* eseridir. Librettosunu Giambattista Varesco'nun (1736-1805) yazmış olduğu Idomeneo ilk olarak Münih'te 29 Ocak 1781 yılında seslendirilmiştir.

#### 3.1. Kişiler

Idomeneo: Girit kralı (Tenor)

Idamante: Idomeneo'nun oğlu (Soprano/Tenor)

Ilia: Troya prensesi, Priamos'un kızı (Soprano)

Elettra (Elektra): Prenses, Argos kralı Agamemnon'un kızı (Soprano)

Arbace: Girit kralını sırdaşı (Tenor)

Neptunus<sup>2</sup>'un Başrahibi: (Tenor)

Orakl / Ses: Kahin (Bas)

Bu karakterlerin yanı sıra, operada rahipler, Troyalı tutsaklar, Girit halkı ve Argos'lu denizcilerden oluşan koro bulunmaktadır. Birinci perde (No. 8a) ve özellikle üçüncü perdenin finalinde (No. 32, K. 367) bale eklenir (Yener, 1964, s. 16, 17).

Mozart'ın birçok operasında kullandığı gibi Idomeneo operasında da yalın ve nispeten küçük bir orkestral yapı vardır; orkestra 2 flüt, 1 piccolo, 2 obua,

---

<sup>1</sup> *Idomeneo* operası üzerine bu bölümlerde verilen bilgilerin bir kısmı Ercan YENAL ile yapılan söyleşilerden, onun çeşitli dönemlerde çıkarmış olduğu çalışmalardan ve bu tez çalışmamda benimle paylaştığı bilgilerden oluşmaktadır.

<sup>2</sup> Neptunus: Neptün Roma'da denizler tanrısıdır, Yunanlılardaki karşılığı Poseidon'dur.

2 klarnet, 2 fagot, 4 korno, 2 trompet, 3 trombon, timpani ve yaylı sazlardan oluşmaktadır (keman, viyola, viyolonsel, kontrabas). Reçitatiflerde de, çembalo ve viyolonsel kullanılmaktadır.

Idomeneo operasının konusunun geçtiği yer Sidon, Girit'in başkentidir. Dönem olarak da, Efsanevi Troya Savaşı'nın sonudur. Antik çağ yazarlarının hesaplamalarına göre M.Ö. 12. yüzyıldır. Olayların en fazla yaşandığı yıllar M.Ö. 1184 ile 1182 yılları arasındadır. Bu dönem, modern tarihçilerin Troya VII olarak saptadıkları devrenin sonundaki "yıkılış ve yangınlar"la örtüşür. Mısır belgelerine göre açlık ve azalmakta olan bazı madenlerin peşine düşülmesi ülkeleri kat eden güçlü bir deniz kavimleri akınına sebep olmuştur ve benzer saldırılar Miken ve Hitit uygarlıklarını da olumsuz etkilemiştir (Brandau, Jablonka, Schickert, 2004, s. 93-111).

### **3.2. Idomeneo Operasına Dair Bestelenme ve Seslendirilme Süreci (Kısaltmalar, Eklemeler ve Versiyonlar)**

Pfalz'lı (Palatina) Prens (elektör) Karl Theodor (1724-1799) 1778 yılında Münih'teki sarayına yerleşirken, Mannheim'da himayesinde bulundurduğu solist ve orkestra sanatçıları da beraberinde getirir. "Mannheim Orkestrası" o dönemde tüm Avrupa'nın en iyisidir. Ünlü başrol tenoru Anton Raaff (Idomeneo), Dorothea (Ilia) ve Elisabeth (Elettra) Wending kardeşler, Domenico de Panzacchi (Arbace) gibi şarkıcılar da Kont Joseph Anton Seeau'nun yöneticiliğini yaptığı bu tiyatro kumpanyasının önemli isimleridir. 66 yaşındaki Raaff ile 44 yaşındaki Dorothea *Idomeneo*'da son rollerini canlandıracaklardır. Theodor, 1780 yılının Eylül ayında Mozart'a, yaklaşan Münih karnavalında seslendirilmek üzere bir "Opera Seria" ısmarlar. Eserin librettosunu Salzburg'lu şapel papazı Giambattista Varesco, 1712 yılında Paris'te *Idoménée* adıyla André Campra tarafından beş perdelik "tragedie lyrique" olarak bestelenen, Antoine Danchet'nin yazdığı Fransızca metni örnek alarak hazırlayacaktır. Konunun asıl kaynağı *Eski Ahit*'in "Hakimler Kitabı'nda" geçen bir öyküdür: İsraili hakim ya da kabile reisi Yiftah savaştan dönerken, ilk rastlayacağı kişiyi kurban edeceğine dair adakta bulunur; kurban kendi öz kızı olacaktır (Nissen, 1991, s. 417, 418, 422, 430-432).

Mozart hemen çalışmaya koyulur; 8 Kasım 1780 günü Münih'e hareket ettiğinde birinci perde hemen hemen hazırdır. Yaklaşık dört ay kadar evinden



uzak kalarak çok güzel ve zevkli bir çalışma dönemi yaşar. Müdür Seeau'nun çıkardığı zorluklarla, Kastrato Vincenzo dal Prato'nun (Idamante) oyunculuk ve şarkıcılıktaki yetersizliğiyle kısmen başa çıksa da, ileri yaşına rağmen hala ününün doruğunda ve oldukça şımartılmış olan Raaff'ın bitmek tükenmek bilmeyen istekleri ve kaprisleri yüzünden büyük sıkıntı çeker (Büke, 2006, s. 168, 169, 170).

Eserin dekoru çok yetenekli bir teknik adam olan Lorenz Quaglio (1730-1804), dansları tanınmış bale maestrosu Claude Le Grand tarafından hazırlanır. Dekora, danslara ve özellikle librettoya çok önemli katkılarda bulunan Mozart bestelemeye devam ettiği sıralarda korrepitör olarak şancıları bizzat çalıştırırken, sahneleme işini de Le Grand'la birlikte üstlenir. Orkestrayı, çok sevdiği arkadaşı Christian Cannabich yönetecektir. Bu Pfalz-Bavyera Saray orkestrasının ilk rahlelerinde Mannheim'lı virtüöz müzikçiler oturmaktadır. Orkestra için, hiçbir sınırlama olmaksızın, içinden geldiği ve gerektiği gibi, zorluk derecesi gözetmeden yazdığı müthiş parlak orkestra partileri, Mozart'ın belki de bu prodüksiyondaki en büyük mutluluk kaynağı olacaktır. Dramaturjik nedenler ve eseri uzun bulduğundan, Mozart son provalarda birçok kısaltma yapar. Çok güzel olmasına rağmen üç büyük aryayı tamamen çıkarır eserinden: “No, la morte” (Idamante, No. 27a), “D'Oreste, d'Aiace” (Elettra, No. 29a) ve ona büyük sorunlar yaşatan, neredeyse üç kez baştan yazdığı için çok zaman kaybettiren “Torna la pace” (Idomeneo, No. 30a) (Büke, 2006, s. 175).

Idomeneo'nun prömiyeri, bu şekliyle 29 Ocak 1781 günü, Almanya'nın en önemli “rokoko tiyatrosu” olan, 1753 yapımı, mimarının (François de Cuvillies) adıyla da anılan (Cuvillies-Theater) “Residenztheater” de gerçekleştirilir. *Idomeneo*'nun, Münih Tiyatrosunda yapılan az sayıdaki temsilinden sonra, aynı yılın sonbaharında, Prens Paul'un onuruna Viyana'da sergilenmesi planlanır. Mozart hala büyük değişiklikler yapmayı, eserini Fransız tarzına daha da uygun hale getirmeyi hayal etmektedir. Opera bu kez, şair Johann Baptist V. Alxinger tarafından çevrilerek, Almanca olarak seslendirilecektir. Idomeneo rolü bas Ludwig Fischer, Idamante rolü de tenor Josef Valentin Adamberger için düzenlenecek, İlia'yı *La finta semplice*'nin başarılı Ninetta'sı Antonia Bernasconi canlandıracaktır (12 Eylül 1781 tarihli mektup). Ancak çok büyük bir engelle karşılaşılır; aynı aylarda Gluck'un *Iphigenie*'sinin Almanca

versiyonu (*Iphigenie auf Tauris*) ve *Alceste*'si de Viyana'da sahneleneceğinden bütün iyi sanatçılar bu eserlerle meşguldür. Sonuç olarak Mozart kalan ömrü süresince *Idomeneo*'sunu bir daha sahneleyemeyecektir (Büke, 2006, s. 167).

1876 yılının 13 Mart günü Prens Karl Auersperg operanın kendi sarayında konser formatında olarak seslendirilmesi teklifinde bulunur. İzleyiciler arkadaş ve hayranlarından, icracılar da himayesinde bulunan ve pek de yetkin olmayan şarkıcılardan oluşmaktadır. *Ilia* ile *Elettra*'nın ariyaları kısmen kısaltılırken, *Arbace* partisi radikal bir kesintiye uğrar. İkinci perdenin başındaki ariyası çıkarılır, yerine *Idamante* için yeni bestelenen, keman solosuyla zenginleştirilen, subjektif bir Rondo Arya konur (No. 10b): *Scena con Rondo* (K. 490) "Non temer, amato bene". Solo, Viyana'nın hatırı sayılır bir kemancısı ve aynı zamanda sopranolardan birinin (*Elettra*) eşi olan Kont Hatzfeld için özel yazılmıştır. Bilindiği kadarıyla *Idamante*'yi Baron Pulini seslendirmiştir. Ancak Mozart'ın, yeniden elden geçirdiği partiyi genel olarak tenor anahtarıyla yazmasına rağmen, yer yer (özellikle de Rondo'da) soprano anahtarı kullanması tartışmaya yol açmıştır. Bazı araştırmacılar *Idamante* partisini Barones Pulini'nin de seslendirmiş olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Mozart'ın *Terset* (No. 16) ve *Kuartet*'te (No. 21) *Idamante* partisi üzerinde yaptığı nota değişiklikleri de bu tezi destekler gibidir. *Ilia* ile *Idamante*'nin üçüncü perdedeki aşk düetleri de (No. 20a) daha kısa bir versiyon şeklinde bu saray gösterisi için yeniden yazılır (No. 20b, K. 489). Mozart; *Idomeneo* partisini, istediği şekilde, bas-bariton sese göre düzenleyememiştir, çünkü Viyana'da bu rol için, Raaff'ı aratacak düzeyde bir tenor önerilmişti. O da; Guiseppe Antonio Bridi'ydi. Nitekim ünlü "bravura" ariyası "Fuor del mar" (No. 12a) iyice sadeleştirildi, gösterişli (ama çok güç) tüm koloratur pasajlar kaldırıldı (No. 12b). Sonuçta neredeyse tüm secco-reçitatiflerin çıkarılması ve güzel müziklerin eklenmesiyle zenginleştirilen "Viyana Versiyonu" (1786), belki de sıradan dinleyiciye çok daha kolay ulaşabilen, tam anlamıyla hakiki bir konser versiyonu haline gelirken, ne yazık ki sahne aksiyonuna yönelik dramatik gücünden epeyce yitirmişti (İZDOB, 2007, s. 60-63).

Yirmi dört yaşındaki genç bestecinin önemseydiği, ömrü boyunca en sevdiği eserlerinin başında yer alan *Idomeneo*, Mozart'ın ölümünden sonra da birçok revizyona uğramaktan kurtulamamıştır. Richard Strauss ile Lothar Wallerstein'ın, aynı şekilde Ermanno Wolf-Ferrari ile Ernst Leopold Stahl

ikilisinin düzenlemeleri üslup dışına çıkan kişisel katkılar ve radikal değişikliklerle eseri oldukça zedelemiştir. 1956, Mozart Yılı'nda Bernhard Paumgartner'in yapmış olduğu revizyon çalışması özgün yapıya daha uygundur (Kloiber, 1978, s. 335).

Eserin her iki versiyonu da göz önünde bulundurularak, tüm ayrıntı ve ayrımların bilimsel titizlikle belirtildiği, günümüzde en güvenilir materyal, Yeni Mozart Edisyonu (New Mozart Arrangement) Baerenreiter baskısı olarak 1972 yılında Daniel Heartz tarafından yayınlanmış olanıdır. Ancak bu edisyon ilk iki perdenin, Mozart'ın elinden çıkma özgün partiyonları olmaksızın gerçekleştirilmiştir. 1980 yılında Münih Operası'nın arşivinde keşfedilen, 1781 Münih prömiyerini yöneten Cannabich'in kullandığı, el yazması ve özellikle tüm kesintilerin Mozart tarafından bizzat işaretlendiği partiyon bir kez daha işleri karıştırır. Nihayet sıra 2008 "Graz Versiyonu'na" gelmiştir. Nikolaus Harnoncourt styriarte-Festival'de, aynı zamanda sahneye koyduğu *Idomeneo*'yu yukarıda sözü edilen özgün partiyonun aynı basımından yönetir, (Harnoncourt, bu uzun yıllardan beri unutulmuş, orijinal Münih versiyonunu hayata geçirirken, müzikal dramatismin gücünden yitirmemesi adına, yalnızca iki küçük kısımda Mozart'ın çizmiş olduğu bazı ölçüleri prodüksiyonuna katmıştır) (Harnoncourt, 2009, s. 25-27).

### **3.3. Idomeneo Operası'nın Konusu**

#### **3.3.1. Birinci Perde**

On yıl süren savaş Yunanlıların zaferiyle sonuçlanmış ve Troya düşmüştür. Girit adasına getirilen tutsaklar arasında savaşta ölen Troya kralı Priamos'un kızı Ilia da vardır. Genç prenses burada Girit kralı Idomeneo'nun oğlu prens Idamante'ye aşık olur. Fakat Ilia'nın babası Priamos ve Idamante'nin babası Idomeneo birbirlerine düşmanlardır. Bu sebepten Ilia, Idamante'ye olan aşkını gizlemekte, içinde yaşamaktadır. Idamante ise Ilia'ya olan aşkını dile getirir; babalarının birbirlerine düşman olmaları yüzünden çocuklarının da birbirlerine düşman olmaları gerekmediğini söylese de Ilia'yı bu konuda ikna edemez. Aslında Idamante, babasının tam tersine, çok iyi kalpli, merhametli bir prenstir ve Girit'te bulunan tüm Troyalı köleleri serbest bırakır. Barış içinde birlikte yaşamayı öneren Idamante'nin bu davranışı hem Troyalıları, hem de Giritlileri

çok mutlu eder. İlia Idamante'nin bu nazik davranışından etkilenir. Diğer yanda, Yunanlı kral Agamemnon'un kızı olan Elettra, Idamante'nin eski düşman esirlerine karşı merhametli davranışından hoşlanmamaktadır. Elettra, Idamante'ye olan aşkıdan dolayı İlia'yı kıskanmaktadır. Troyalı olan İlia'nın, Idamante ile evlenip Girit kraliçesi olması düşüncesine katlanamamaktadır. Bu arada Girit kralının yakın arkadaşı ve sırdaşı olan Arbace, Idomeneo'nun Troya'dan Girit'e gelirken kaybolmuş olduğu haberini getirir. Aslında Idomeneo denizde kaybolup ölmemiştir. Deniz Tanrısı Neptunus tarafından kurtarılmış ve onun yardımı ile bir Girit sahiline kazazede olarak ayak basmıştır. Idomeneo, denizde başına gelenler sırasında eğer bu kazadan sağ salim kurtulup karaya çıkarsa orada karşısına çıkan ilk canlıyı Neptunus'a kurban etmeye söz vermiştir. Idomeneo karaya çıktığında oğlu Idamante'nin kendisine doğru geldiğini görür. Birbirlerinden ayrılalı çok uzun zaman olduğundan ilk önce birbirlerini tanıyamazlar. Fakat bir süre sonra Idomeneo gencin kendi oğlu olduğunu anlar ve kendini karşılayan ilk canlı olduğu için onu Neptunus'a kurban etmeye yemin ettiğini hatırlar. Hemen oğluna ortadan kaybolması ve bir daha gözüne hiç görünmemesi emrini verir. Idamante babasının kendisini reddetmesinden dolayı çok üzülür ve hemen oradan uzaklaşır. Idomeneo'nun karaya vuran gemilerinden çıkan Giritli askerler karıları ve sevdikleri tarafından karşılanırlar ve hepsi kendilerini kurtaran Neptunus'a şükürlerini ifade ederler (Altar, 2010, s. 110, 111; İZDOB, 2007, s. 4; Yener, 1964, s. 17).

### 3.3.2. İkinci Perde

Sarayına giden Idomeneo, sırdaşı Arbace ile durumu konuşur ve onun tavsiyelerini dinler. Arbace'ye göre, eğer Idamante sürgüne gönderilirse onun yerine başka bir genci kurban olarak adamak uygun olacaktır. Idomeneo, Arbace'nin fikrini beğenir ve hemen oğlunu Girit'ten uzaklaştırmak için, Elettra'yı kendi ülkesi olan Argos'a gönderirken, Idamante'ye de ona eşlik etmesi görevini verir. Elettra, tabii ki Idamante eşliğinde Argos'a gitmekten çok memnundur. İlia, Idomeneo'nun kendisine verdiği güzel öğütlerden çok duygulanır; o zamana kadar kendi için değerli olan herşeyini kaybetmiş olduğunu, ama bundan sonra kendini bir Girit'li olarak kabul edeceğini ve Idomeneo'yu da bir baba sayacağını dile getirir. İlia yanından ayrılırken, Idomeneo, oğlu Idamante'yi sürgüne göndermesinin sadece kendisinin değil, İlia'nın da

mutluluğuna kara gölgeler indirdiğini anlar. Sidon limanında Idomeneo oğluna veda etmektedir ve ona ülkesinden ayrı olduğu dönem içerisinde halkı nasıl iyi idare etmesi gerektiğini öğrenmesini beklediğini söyler. Tam gemi denize açılacakken korkunç bir fırtına çıkar ve bir deniz canavarı ortaya çıkıp limanın çıkışıını kapatır. Idomeneo bunun Neptunus'dan gelen bir haberci olduğunu anlar. Neptunus'a adak adama yeminini yerine getirememesine karşılık olarak kendini kurban etmeye hazır olduğunu açıklar (Altar, 2010, s. 110, 111; İZDOB, 2007, s. 4; Yener, 1964, s. 17).

### 3.3.3. Üçüncü Perde

Bu sırada, Girit sarayının bahçesinde Ilia, Idamante'ye olan aşkının haberini ona taşıması için rüzgarlara yalvarmaktadır ve Idamante bahçeye gelir; yolculuğa çıkamadığını, çünkü deniz yolunu kesen bir canavar ile savaşması gerektiğini açıklar. Bu savaşın yanında, ayrıca Ilia tarafından reddedildiği için, bu büyük aşkının eziyetini de çektiğini söyler. Bunun üzerine Ilia aniden Idamante'ye onu sevdiğini ve aşkının karşılıksız olmadığını itiraf eder. Tam bu sırada Elettra ve Idomeneo bahçeye gelirler. Idamante babasına niçin onu uzaklara göndermek istediğini sorar. Idomeneo, oğlunun bu sorusuna cevap vermekten kaçınır. Hiç vakit kaybetmeden Idamante'nin hemen Girit'ten ayrılmasının hayatı için gerekli olduğunu söylemekle yetinir. Ilia bu duydukları üzerine Elettra'ya dönüp ondan yardım bekler, ama Elettra sadece intikam düşünmektedir. Bu sırada Arbace yanlarına gelir ve Neptunus tapınağının Başrahibi ile onu takip eden halkın Idomeneo ile konuşmak istediklerini, kendisini çağırmakta olduklarını haber verir. Başrahip, kral Idomeneo'ya, Neptunus'un göndermiş olduğu deniz canavarının ortaya çıkardığı hasardan olan şikayetlerini dile getirir ve Tanrı tarafından istenilen asıl kurbanın kim olduğunu, Idomeneo'nun bunu açıklamasını talep eder. Idomeneo kurbanın kendi oğlu Idamante olduğunu açıklar. Halk bu haber karşısında büyük korkuya düşer.

Idomeneo ve başrahip, Neptunus tapınağının önünde rahiplerin dua törenine katılırlar ve Tanrı'ya kendilerini affetmesi için dua ederler. Tam bu sırada Arbace yeni bir haberle gelir; Idamante canavarı öldürmüştür. Idomeneo bunun da Neptunus'un kızgınlığına ekleneceğinden ve ülkesi için kötü bir sonuç doğuracağından korkmaya başlar. O sırada Idamante kurban edilecek kişilere özgü giysileri giyinmiş olarak ortaya çıkar; babasının yeminini

gerçekleştirememekten ne kadar eziyet çektiğini anladığını açıklar ve kurban olmaya hazır olduğunu bildirir. Baba oğul arasında çok acıklı bir vedalaşmadan sonra Idomeneo oğlunu Neptunus'a kurban etmeye hazırlanır. Tam bu sırada Ilia araya girer ve Idamante yerine kendisini kurban etmelerini ister. Yeraltından bir "ses" (orakl) duyulur. Idomeneo'nun tahtından çekilip ülkenin idaresinin Idamante ve Ilia'ya devretmesinin adak olarak kabul edileceğini ilan eder. Bundan herkes memnun kalır. Ama Elettra hüznüldür ve yakın olduğunu düşündüğü kendi ölümünü beklemeye koyulur. Idomeneo halkına yeni Girit kralının Idamante olduğunu ilan eder, onu ve karısını tanıtır. Halk da sevgi ve evlilik tanrısı Imeneo'ya dualarla çağrılar yapıp onun yeni kralı ve karısını kutsaması için yalvarır, herkese barış getirmesi için dua ederler (Altar, 2010, s. 11, 112; İZDOB, 2007, s. 5; Yener, 1964, s. 18).

### **3.4. Idomeneo Operası'nın Müzikalitesi**

#### **3.4.1. Opera Seria**

"Opera Seria" İtalyanca'da "ciddi opera" demektir ("dramma per musica" terimi de aynı anlamda kullanılır). 1720'li yıllarda Opera Seria, tam formunu bulur. Daha sonrasında 1760'lar, Opera Seria'nın ciddi bir ilham kaynağı yaşamaya başladığı parlak bir dönemdir. Mozart'ın 14 yaşında bestelediği *Mitridate Re di Ponto* adlı operası 1770 yılının Opera Seria'sının tüm özelliklerini kapsayan bir çalışmadır. 1790'lı yıllarda Opera Seria sahnelerden çekilmeye başlar. Başlıca sebeplerden biri de Fransız Devrimi'dir. Doruk noktasına 18. yüzyıl sonlarında ulaşır. Antik ve mitolojik kahramanlar, Metastasio'nun metinlerinden hareketle, sahne aksiyonunun ilerlemesini sağlayan secco (Basso continuo: Çembalo ve Viyolonsel) ya da eşlikli reçitatif (Recitativo Accompagnato) bölümleri ve duyguların serbestçe ifade edilmesine olanak sağlayan aryalar ile ahlaki erdemleri överler. Bir ariya, ya bir hissin zirvesini ya da bir önceki sahnenin özetini içerir. Opera Seria, hem müziksel, hem de metinsel olarak, melodi ve şiirin sırasıyla öne çıktığı bir form olarak açıklanmaktadır (Parouty, 2012, s. 91).

18. yüzyıl başında yazılan Opera Seria'larda, folk şarkıları ve dansla ilişkili 6/8'lik ve 12/8'lik ritimler sıklıkla kullanılmaktadır. A. Scarlatti'nin eserlerinde bu durum oldukça net görülmektedir. Ayrıca birbirlerinden bağımsız

bölümlerden oluşurlar: Uvertür, reçitatifler, arylalar, düetler, nadiren de olsa topluluklar (kuartetler) ve koro bölümleri. Opera Seria'ların temel taşı olan arylalar genellikle “Da-Capo<sup>3</sup>” formunda olurlar. Çoğunlukla 2 ya da 3 dize üzerine bestelenirler ve aynı sözler defalarca tekrarlanır. Da-Capo arylalar A-B-A formunda olurlar. A'nın tekrarında süslemelere (Ornamentik) yer verilir. Eşlik, genellikle yaylı çalgılar ve 2 obua (bazen 2 korno veya 2 flüt) ile yapılır. Opera Seria'nın yapısı, şablonu şu şekildedir: 3 Perde olup, reçitatifler hariç yaklaşık 30 küsur bölümden, “müzik numarası”ndan (Nummer) oluşur. Uvertürler, “Fransız Uvertürü” üslubundadır. Yavaş-Hızlı (çoğunlukla bir Fugato)-Yavaş şeklinde yapılandırılır. Personaggi (kişiler): Genel olarak 6-7 rol vardır. 1. Grup: Primadonna, Primo Uomo (Kastrat) ve Tenor (kral, baba, vb). 2. Grup: Seconda Donna, Secondo Uomo. Ayrıca bir iki küçük “yan” rol (bas, soprano). Kişiler, psikolojik katmanlı duygularını yansıtan öznelere (karakter) değil, sadece tiplerdir. Erdem ve fazilet ana konudur. Dile getirdikleri, bir yandan aşk, şeref, görev, diğer yandan güç, iktidar, ün, hakimiyettir. İnsanların, tanrıların iradesi altında hareket etme zorunluluğu vardır. Kader belirleyicidir, bazen isyan edilir, ama sonunda hep boyun eğilir. Bu şablonu, tüm katı kuralları ilk delen Haendel olmuştur. Ardından Gluck ve reformları gelir (*Orfeo ed Euridice*), devamında da Mozart, Haydn. Da-Capo formu yerini giderek “Rondo” gibi başka formlara bırakır. Genel olarak trajik son tercih edilmez, erdem ödüllendirilir. Son anda baş kişi, oyuncu, büyüklük gösterir ve aykırı (olumsuz) ya da suçlu, bedel ödemesi gerekli durumda olanı affeder. Ya da Tanrılar devreye girer ve sorunu çözümlerler; buna “Deus ex machina” (makineyle indirilen tanrı) denir. Mutlu sonu (*lieto fine*) sevinç, neşe içindeki bir Final Korosu izler (İZDOB, 2007, s. 71-82).

Opera Seria için, aydınlanma çağındaki müzik biçimlerini ve yeni müzik dilini şekillendiren aynı etmenlerin ürünüdür diyebiliriz. Açık, kolay anlaşılır, mantıklı, doğal, uluslararası dile sahip olmalı ve dinleyenlere zevk vermelidir. Opera Seria, Opera Buffa'nın (komik opera) karşıtıdır (Opera Buffa, Seria'nın perde aralarında sergilenir: “Intermezzo”). O dönemde Opera Seria “yüksek stil”, Opera Buffa da “alçak stil” diye tanımlanır. Secco Reçitatifler, özellikle diyalog (ikili konuşma) halinde yazılır, sözler ön plandadır. *Idomeneo* Mozart'ın Opera

<sup>3</sup> Da-Capo Arya: O anki durumu yorumlar. Kişisel duygular, “duygulanım kuramı”na (Affektenlehre) göre yansıtılır. 7-8 dakikalık devasa arylardır.

Seria alanındaki ilk büyük, *La clemenza di Tito* da olgunluk yapıtıdır. Opera Seria alanındaki en önemli besteciler, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse, Antonio Vivaldi, Leonardo Vinci, Nicola Porpora, Georg Friedrich Haendel, Leonardo Leo, (18. yüzyılın ikinci yarısında ise) Tomasso Traetta, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart'dır (İlyasoğlu, 2013, s. 75).

### 3.4.2. Idomeneo ve Opera Seria <sup>4</sup>

*Idomeneo* stilistik açıdan tipik bir İtalyan Opera Seria'sı olarak kabul edilemez; hem konu, hem form itibarıyla bir "Fransız Opera Tragedyası"dır. Mozart, formal ve müzikal anlamda, Danchet'nin "Tragédie Lyrique"ini kendine model olarak almıştır.

"Tragédie Lyrique" 17. yüzyıl Fransa'sının Ulusal Opera'sıdır. İlk ve en önemli temsilcisi, kurucusu Jean-Baptiste Lully'dir (1632-1687). Bu kategorideki ikinci isim ise Jean-Philippe Rameau'dur (1683-1764). Antik Yunan Tragedyası model olarak alınır, Corneille, Racine gibi klasist şairlerin tarzında işlenir. Konusu mitolojiden ya da tarihten alınan, ölçülü şekilde yazılan libretto çoğunlukla 5 perdedir. Operanın genel şeması ve nitelikleri şöyledir: Fransız stili Uvertür, metni sıkı sıkıya izleyen Reçitatifler (dizelerin gerektirdiği şekilde çok sık olarak ölçüler değişir), lied benzeri, hecelere göre melodi yapısında, sık Refrain'li (nakarat) Fransız ariaları, ansambl'lar, koro bölümleri (genellikle 3 sesli), Bale müzikleri ve enstrümantal parçalar vardır.

Fransız Lirik Tragedyasında her üç perde de birer "Intermezzo" ile kapanır; bunlara bazen "Divertissement" da denmektedir. Lully ve Rameau'nun eserlerinde, olayla çok fazla bağlantısı olmayan Bale bölümleri de (revü tarzı, görkemli, büyük, kitlesel dans gösterileri) bu bölümlere eklenir.

Perde sonlarına yapılan bu tür eklemeler İtalyan "Seria" konvansiyonuna tamamen yabancıdır. 18. yüzyılın Napoli, Roma, Milano, Venedik gibi merkezlerinde sergilenen Opera Seria'ların perde aralarında, izleyicileri dinlendirmek, havayı değiştirmek amacıyla, kısa, yalnızca bağımsız Buffo (komik) operalara yer verilir. Mozart'ın (*Idomeneo*'daki) Intermezzo'ları, sahne

<sup>4</sup> Bu bölüm Harnoncourt'un 1981 tarihli *Mozart's Idomeneo* kitapçığından ve *Mozart Dialogue* adlı kitabının 203. ile 205. sayfalarından yararlanılarak yazılmıştır.



ve forma yönelik bir tezat (kontrast) unsuru olarak, o zamana kadar görülmemiş bir biçim ve ustalıklı, dramatik aksiyonun organik birer parçası haline getirilirler.

I. Perdenin sonundaki “Intermezzo”, ikisi küçük olmak üzere üç bölümden oluşur: “Marcia” (No. 8) Troya savaşından dönen Girit’li erkeklerin karaya çıkışlarına eşlik eden “marcia guerriera”, savaşçı, kahramanlık marşı (tutti-forte, re majörün üç temel sesinden oluşur), “Ballo delle donne Cretesi” (No. 8a) “Gavotte”; 2/2 lik, eski Fransız dansı ve eşlerine kavuşan Girit’li kadınların neşe içinde yaptıkları dans ve müziği, “Coro-Ciaccona” (No. 9) Koro Şakonu bulunur. Neptunus’un onuruna, danslarla ve şarkılarla yapılan kutlama; denizlerin hakimine yöneltilen şükran duygularının ifadesidir.

Bu Intermezzo, dramayla yakın ilişki içinde, halkın sevincini, neşesini yansıtarak, bir önceki (10.) sahnede, baba ile oğulun karşılaşmasının yol açtığı trajik atmosferden ve umutsuzluk içindeki Idamante’nin “Il padre adorato” aryasından (No. 7) sonra çarpıcı bir zıtlık yaratma işlevi görür.

II. Perdenin Finalinde, “Coro” (No. 18) “Corriamo, fuggiamo” Divertimento’su vardır. Bu heyecan verici (eccitato) Kaçış Korosu, Idomeneo’nun büyük Accompagnato Reçitativi’ne karışır. Aksiyon akışı içerisinde sadece müzikal form farkıyla ayırt edilebilir. Dehşet içinde canavardan kaçan halkın korkusu, burada müzik dilinin olağanüstü gücüyle tasvir edilmektedir.

III. Perdenin sonu yine tipik tradisyonel Intermezzo yapısındadır. İlk perde, orkestral marş ve koro şakonu ile, son perde ise benzer şekilde bu kez koro marşı ve orkestral şakon sıralamasıyla biter.

“Coro” (No. 31) “Scenda Amor” (Allegro vivace. 8 numaralı “Marcia”da olduğu gibi, re majörün üç temel sesinden oluşan majestik temasıyla) sevginin ve iyiliğin zaferini ilan eden bir “düğün marşı”dır. Halk, yaşadığı hadisenin tek galibi olan aşk tanrısı Eros ile genç çiftin kalplerine kutsal barış duygusunu yerleştirecek olan düğün tanrısına (Hymenaios), minnet duyguları ve sevinç nidalarıyla, büyük bir şenlik havası içinde seslenmekte, onları yeryüzüne davet etmektedir.

“Ballet-Chaconne” (No. 32) büyük Fransız şakonu tarzında, yaklaşık 15 dakikalık devasa bir dans gösterisidir. “Chaconne”, İspanya kökenli 3/4’lük bir

danstır (ya da danslı şarkı). 16. yüzyıldan itibaren İtalya üzerinden Almanya'ya geçmiştir. "Passacaglia" gibi, o da sık kullanılan dans türleri arasına girmiştir.

*Idomeneo*'nun güçlü, büyük koroları, özellikle I. Perde'nin sonundaki "Coro-Ciaccona", karakteristik noktalı dans ritimleriyle tipik Fransız tarzında yapılandırılmışlardır. Eserin dünya prömiyerini seslendiren ve Mozart'ın büyük hayranlığını kazanmış olan Mannheim Orkestrasının, ilke olarak geleneksel Fransız tipi ve Fransız stilindeki sayısız eserleri yorumlamış oluşu da *Idomeneo*'nun nasyonal kimliği üzerindeki etkin faktörlerden sayılır. Fransız üslubuna bu derece yaklaşmanın ve uyum sağlamanın bir diğer sebebi de, Le Grand'ın ve onun yalnız Fransız dansçılardan oluşan Bale grubunun, *Idomeneo*'nun oluşumundaki oldukça ağırlıklı katılımlarıdır.

### **3.5. Operadaki Karakterlerin Genel Tanıtımı**

Mozart'ın yarattığı karakterler, Monteverdi'de olduğu gibi, iyi ve kötü olarak kesin bir çizgiyle birbirlerinden ayıramazlar. Söz konusu olan genelde karşıt özelliklere sahip yaşayan insanlardır. Tip ya da kukla değildir. *Idomeneo*'da da çeşitli derecelerde karmaşık (kompleks) karakterlerle ve ilişkilerle karşı karşıya gelinir. Ruhsal karmaşayı en yoğun yaşayan figürlerin başında öncelikle İlia, *Idomeneo*, *Elettra* sayılabilir. Bazı ikili ilişkiler de çok özel sorunları beraberinde getirir. Bunlara örnek verecek olursak; *Idomeneo*-*Idamante*: Baba oğul hesaplaşması, Mozart'ın babasıyla olan ilişkisinden izler taşır ve *Idamante*-*İlia*: Düşman tarafların çocukları arasındaki aşk, *Romeo* ve *Juliet* ilişkileri gibidir.

#### **3.5.1. Kadın Karakterler**

##### **3.5.1.1. İlia**

Troya kentinin kurucularından İlos'un torunu olan son Troya Kralı Priamos (Homeros'a göre) kocamış, halim selim, bahtsız bir hükümdardır. Elli oğlu, elli kızı olduğu söylenir. Phrygia prensesi olan İlia'da Priamos'un en büyük kızıdır. İlia, ünlü erkek kardeşleri kahraman Hektor, İsparta'lı Helena'yı kaçırıp Troya savaşına sebep olan Paris, ya da kız kardeşi *Kassandra* gibi önemli mitolojik öykülere karışmamıştır. İlia bir yandan *Kybele*'nin, yani Phrygia'nın toprak bereketi tanrıçasının (ulu ananın) diğer adıdır. Öte yandan, Roma mitolojisindeki *Rhea Silvia*, yani Romalıların ilk anası ile özdeştir. Efsaneye göre; Tanrı Mars'tan, Romulus ve Remus adlarında ikiz çocukları olmuştur ama bir

Vesta rahibesi olduğu için bakire kabul edilir. Danchet'nin, kaynak teşkil eden Fransızca metninde, Iliia'nın adı Ilione olarak geçer. "Ilion" şeklinde telaffuz edilen bu sözcük, (Homeros'ta Ilias, bazı başka kaynaklardaysa Iliia olarak geçen) Troya kentinin diğer adıyla özdeştir (Erhat, 1984, s. 285; Vernon, 2007, s. 8).

Mozart'ın Iliia'sı, tutsaklar arasında Idamante'nin dikkatini çekecek güzellikte bir genç kızdır. Saflığın, temizliğin, iffetin simgesi olarak *Sihirli Flüt*'teki ruh ikizini çağrıştırır: Iliia; Pamina figürünün ilk örneği, ana modelidir. Sevdiği insan için hayatını vermeye hazır, aşk, iyilik ve fedakarlık için yaratılmış olan bu yüce varlık eserin en şiirsel (poetik) karakteridir.

Mozart bu partiyi, Pamina'da olduğu gibi, belirgin bir şekilde "lirik" özelliklere sahip olan "soprano" ses için yazmıştır. Tatlı (dolce), yumuşak, sıcak, pürüzsüz bir tınıya (timbre), nispeten parlak, açık bir renge, duygu yüklü, huzur verici bir iklime sahip olması gereken bu sestem, su gibi akıcı ve bağlı (legato) şarkı söyleme (belcanto) yeteneği ve "koloratur" becerileri de beklenecektir. Yani; seri ezgisel hareketlerde, süsleme notalarında (ornament) ve trillerde özel bir kolaylık, çeviklik (ajilite), tiz pasajlarda, özellikle de piyano tonlarda belli bir rahatlık ve hakimiyeti gibi.

Iliia'nın karakterini en belirleyici şekilde ortaya koyan ses rengi olan Lirizmin tarihçesi şöyledir: "Lirik" (Fransızca, "lyrique") sözcüğü antik Yunan'da, özellikle edebi sanatlarda, "coşkulu, ilham dolu, sevinç ve heyecan yüklü" gibi anlamlara gelir. Duyguların, kendini aşan ruhun yücelmesini, şevk ve cazibeyi (enstusiasmo) dile getirir. Müzik sanatında ve ses rengi tanımlamalarında önemli bir yer edinmesinin nedeni, etimolojik kökeninin antik dönemde yaygın olarak kullanılan "lir" (lyra) adındaki yedi telli çalgıdan gelmesidir. Elindeki sihirbaz değneğiyle insanları uyutabilen, onlara rüyalar yollayabilen Hermes, icat ettiği bu çalgıyı Apollon'a hediye eder. Müziğin tanrısı Phoibos (ışıldayan) Apollon, aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler. Altın liriyle ya da kitharasıyla Olympos'lu ölümsüzleri eğlendirir, onların boş zamanlarını tatlandırır. Ayrıca Zeus'un kızları olan Nymphe'lerden oluşan Musa'lar korosunu yönetmek de onun işidir (Harnoncourt, 1981, s. 222).

Mitolojinin en lirik öykülerinden biri de; Amphion'un müzik yeteneğini fark eden Apollon'a gelen lir hediye etme sırasındır. Zeus'un Antiope'den olan bu

oğlu yumuşak, sevimli bir sanatçıdır. Thebai kentinin surları yapılırken onun lirinun güzel ve büyüleyici sesine kendilerini kaptıran taşlar yerlerinden kımlıdayıp istenilen şekilde dizilmeye başlarlar. “Lirik” terimi, edebiyat üzerinden, Lesbos (Midilli) Adası’nda gelişen lir eşliğinde şarkı-şiir (Kitharodie) aracılığıyla giderek müzik alanında da yer edinir. Lir ile ilgili yukarıda geçen bu öyküler, özellikle de sıfatlar, müzikteki “lirik” nitelemesinin özündeki anlamı (ışık, tatlılık, dşsellik, by, coşku, sevinç, vb.) daha belirgin hale getirmektedir (Hamilton, 1992, s. 177).

### 3.5.1.2. *Elettra (Elektra)*

Elettra adı parlak anlamına gelir. Mykenai (Argos) kralı Agamemnon ile Klytaimnestra’nın kızı olan Elettra’nın Homeros destanlarında adı geşmez. Agamemnon, Yunan orduları başkomutanı, diğer kızı Iphigeneia’yı tanrı Artemis’e kurban etmek zorunda kalan (Idomeneo’nun öyküsünün bir benzeri), kararsızlık içinde bocalayan zavallı bir babadır. Elettra, Attika tragediyalarının başlıca kahramanlarından biri olmuştur. Amaçları uğruna her türlü eyleme geşmeyi göze alan yiğit bir kızıdır. Annesi tarafından aldatılan ve öldürülen babasının öcünü almak için, erkek kardeşi Orestes’i, annesini ve aşığını katletmeye azmettirir. Hamlet sorununu antik dünyada yaşayan, kan davasının ve intikamının en belirgin simgelerinden biri olan bu geçen kadın, tragedyalarda karşımıza; karanlık kişiliğiyle ve karmaşık bir ruh haliyle çıkar (Erhat, 1984, s. 108; Vernon, 2007, s. 8).

Aiskhylos’un (M. . 525-456) Elettra’sı (*Khoephoroi*), “kaderin laneti”, olayları belirleyen üst düzen (değişmeyen yasalar) karşısında, korku ve kayđı içinde, çektiği acıya katlanan soylu bir geçen kızıdır. Sophokles (M. . 496-406), kötü kaderine baş kaldıran,  almaya kararlı, yiğit ve tutkulu bir geçen kadını anlatır. Esnek olamayan, uzlaşmaz bir karaktere sahip olan Elettra için insan sevgisi diye bir şey yoktur; o sadece (Orestes’e duyduğu) kardeş sevgisini tanır ve trajik yalnızlığıyla baş başa, yas içinde yaşamaya mahkum olur. Sophokles’e göre; bu kin ve nefret için yaratılmış, insanlık dışı efsanevi intikam melaikesi ne suçlu, ne de suçsuzdur. şair bu tragedyasında insanın zayıflığının yol açtığı varoluşcu bir kötümserliğin sözcüsüdür. Elettra ile yumuşak kalpli, sevgi peşinde koşan kız kardeşi Chrysothemis arasında yaratılan güçlü kontrast, *Idomeneo*’daki Elettra ile Iliia ilişkisinde yankısını bulacaktır (Brockett, 2000, s. 29-31).

Nihayet Euripides (M. Ö. 480-406) ile kendi duyguları ve tutkuları uğruna trajik duruma düşen, kendi güdüleriyle çatışan bir kadın figürü ortaya çıkar. Elettra, annesinin mutlu evliliğini kıskanan, onu tuzaga düşürmek için yalan söyleyen, kine susamış, sonunda pişmanlıklarla sarsılan zayıf bir kişidir. Euripides, Elettra'nın iç dünyasına eğilir ve psikolojisini ön plana alır. Ruhunun değişik durumlarını, karanlık ve gizli yönlerini kurcalayıp duygusal çelişkilerini sergileyerek, bilincin kapalı bölgelerinin, bastırılmış bunalımların örtüsünü aralamaya çalışır. Aristoteles'in deyişiyle; "şairlerin en trajiği" olan Euripides'te şiddet, ölüm temleri önem kazanır; heyecan yaratmaya yönelik patetik etkiler yoğundur (Harnoncourt, 2005, s. 219-226).

Mozart'ın Elettra'sı her üç tragedyadan da esintiler taşımasına rağmen, en çok Euripides'in çizdiği figürle benzeşir, ancak bu müzik dramında üç Elettra'nın ruhsal yapılarının bir birleşimi söz konusudur. İzlediğimiz ve dinlediğimiz, çeşitli yönleriyle, her türlü ruh haliyle ortaya konan temel bir varlık, en önemlisi, duygularını ve zaaflarını gizlemeye gerek duymayan bir insandır. Gizleri, gerilimleri seslerin (tınların) büyülü diliyle anlatırken, Mozart'ın en çok önem verdiği unsur zıtlıktır (kontrast). Müziğinin başlıca özelliklerinden biri sayılan bu "chiaro-oscuro" (aydınlık-karanlık) kutuplaşmasını başarılı bir şekilde yansıtır. Elettra'nın bir yüzü ışıklı, açık, şeffaf, berrak; diğer yüzü koyu, donuk, kapalıdır (Harnoncourt, 1981, s. 222, 223).

"Üçgen"in diğer köşeleri, Idamante ve Ilia gibi, o da babasız yetişmiş talihsiz bir gençtir. Sadece Ilia'nın rakibi ya da intikam tutkusuyla tutuşan biri (*Tito*'nun *Vitellia*'sı gibi bir "ucube") değil, sevebilen bir kadındır. "Idol mio, se ritroso" (Arya, No. 13) bunun açık göstergesidir. Sevdiği insanla iki hafta için bile olsa, gemi yolculuğuna çıkmak onu mutlu etmeye yeter. Sahiplenici, hükmedici, hastalıklı bir aşkı öne çıkarmayan, olgun, hatta erdemli bir kadın sayılabilir Argos'lu prenses. O, rekabet ile şans arasında yaşadığı karmaşa içinde, en başta bahtsızlığına karşı mücadele vermeye çalışan, anasız, babasız ve yurdundan uzakta Idamante'yi seven bir mültecidir.

Elettra rolünün, görece kısalığına rağmen, belki de operanın en zorlu şan partisine ve Idomeneo'nun çok özel "koloratur"ları (özellikle "Fuor del mar"ın kısaltılmamış, özgün versiyonu) ayrı tutulacak olursa, teknik açıdan en güç aryalara sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Daha önce belirtildiği gibi, üçüncü perdedeki arya (No. 29a, "D'oreste, d'Aiace"), dramaturjiye yönelik nedenlerle (sahne

aksiyonunu aksatacağı gerekçesiyle) Mozart tarafından, prömiyerden kısa bir süre önce çıkartılmıştır. (Çağımızın hemen tüm *Idomeneo* yorumlarında bu gösterişli, etkili aryaya yer verilir.) Ancak bir başka açıdan bu arya, eserin en güzel parçalarından biri olması dışında, Elettra imajının tam olarak çizilebilmesi için çok önemli bir anahtar niteliği taşıdığı söylenebilir.

Elettra'nın, sergilediği kişiliğin çok yönlülüğü ve geniş kapsamıyla orantılı olarak, sesinin de teknik olanakları ve kapasitesi açısından üst düzeyde ve özel olması kaçınılmazdır. Bu “soprano” partisi en az üç kategoriye dahil edilebilir: Öncelikle “genç dramatik” (“spinto”), “dramatik ara kategori” (genç dramatik ile yüksek dramatik arası) ve “lirik”, ancak her halükarda koloratur özelliğe sahip olmalıdır. Her registerde güçlü (yeterli volüm), tiz notalarda incelik cılızlaşmayan, dolgun tınılı (yeterli sonorite), ileri giden (yeterli rezonans, “taşımaya” yeteneği), gerektiğinde yumuşaklık (dolce, cantabile), gerektiğinde sertlik, hiddet içeren ifadelerle uygun, metalik, ancak hep koyu renkli (timbre), yoğun, gergin (spinto) bir sestir. Hem kişiliğin, karakterin (jest, mimik ve sözlerin) müzikte karşılığını bulabilmesi, hem de özellikle orkestrasyon ile uyumun (dengenin) sağlanabilmesi için bunlar olmazsa olmaz vasıflardır. Örnek vermek gerekirse; Mozart Elettra'nın her iki “dramatik” aryasında da (No. 4 ve No. 29) dört korno kullanarak üflemelileri güçlendirirken, “Idol mio”yu (No. 13) yalnızca yaylı çalgılar eşliğinde tasarlamıştır.

Elettra, daha ilk cümlesiyle (I. Perde, 4. sahne) kıskançlığını, aynı zamanda acımasızlığını ve şovenliğini dile getirir. Ilia'nın (diğer tutsaklarla birlikte) özgür bırakılmasından hoşlanmamıştır, ona göre bu, “Yunanistan'ın aşağılanması” demektir. Bir sonraki sahnede (eşlikli reçitatifle) kibiri ortaya çıkar. O bir “kral kızı”dır (sanki Ilia değilmiş gibi), rakibiye basit bir esirdir (“una vil schiava”). Duyduğu öfke (“sdegno”), çılgınca ihtiras (“smanie”) ve acı (“duol”) artık dayanılmaz bir hal almıştır. Büyük bir fevran halinde “intikam” aryasına (No. 4) başlar. Elettra'nın “dramatik” aryalarının (No. 4, No. 29) her ikisi de “Allegra Assai” başlığını taşır (*Idomeneo*'da, ikinci perde finalindeki “Fuggiamo” Korosu dışında başka bir “assai” Allegro bölüme rastlanmaz), ilk arya re minör, diğeri do minör tonlarında yazılmıştır.

Re minör, belki de en “dramatik” tonalitedir. Derinlikli ve ciddi karakterlidir. Görünmeyen alemin, öbür dünyanın, ölümler diyarının sesi, soluğu anlamındadır (*Requiem*; Wagner, “*Uçan Hollandalı*”). Şeytani ve tuhaf atmosferin

(*Don Giovanni*), sisli, bulutlu, ürpertici tabloların fonudur (II commendatore, II. Perde Finali, 15. sahne).

### 3.5.2. Erkek karakterler

#### 3.5.2.1. *Idamante*

Girit kralı Idomeneo'nun oğlu olan Idamante'ye Antik Yunan edebiyatında yer verilmemiştir. Ancak adının kökeni, bu unutulmaz figürün karakter yapısı üzerinde zengin bir çağrışım kaynağı yaratabilir. İda, Troya'da ana tanrıça Kybele'nin oturduğu (bugünkü Kaz dağı), Girit adasında da Zeus'un büyütüldüğü dağın adıdır. Mozart'ın Idamante'si çaresizlik içinde çarpınan amansız bir aşıktır. Savaşla, siyasetle asla ilgilenmez. Onun için önemli olan özgürlük ve adalettir. Dirençli, dik bir yapısı vardır, bu yüzden biraz da yalnız bir insandır. Kendi doğruları, aşkı, ülküleri, dostları, sevdikleri (en başta babası) söz konusu olduğunda sonsuz cesaret sahibidir, her şeye göğüs gerip hayatını hiçe sayabilir. Sevddiği kıza (İlia) göre koca imparatorluğun tek ümidi olmasına rağmen, aşkından mahrum kaldığı takdirde hiç bir şey umurunda olmayacaktır (III. Perde, 2. sahne). Kendinden, aşkından emindir. İlia'nın acı kayıplarında hiçbir rolü olmamıştır, bütün suç zalim tanrılarındır (I. Perde, Arya No. 2). Sadece aşık olduğu prensese değil, tüm Troyalı tutsaklara özgürlüklerini iade eder; bundan böyle her iki ulus barış içinde yaşayacaktır. Bu, bireysel değil, insanlığa yönelik bir sevginin gösterimi, "aşkın zaferi"dir (Trionfi Amore, Koro, No. 3) (Bourne, 2010, s. 135; Necatigil, 2006, s. 71).

Idamante, halkını felaketten kurtarmak uğruna, ölümü göze alarak korkunç canavarı yener ve öldürür. Bu muhteşem, efsanevi zaferle ebedi şöhrete kavuşmuştur. Halkın ve izleyicinin gözünde asıl kahraman artık O'dur. Son erdemi de, halkını ve babasını Neptunus'un gazabından kurtarmak amacıyla, kendini kurban olarak sunması olacaktır.

Aslında Mozart kendisini prensle, babasını da kralla özdeşleştirmiştir. Ana sorun her iki baba oğul ilişkisinde de açık olarak gösterilen sevgi ve kapalı şekilde duyumsatılan nefret, bazen kin ve öfke karşıtlığıdır. Babaya boyun eğip eğmeme konusu genç Wolfgang için de, Idamante için de içsel çatışmanın, huzursuzluğun, ihtilafın kaynağıdır.

Idamante, babasını taparcasına sevmektedir (Il padre adorato, I. Perde, Arya No. 7). Yaşama sebebi olan kızı (Ilia) bile bırakıp babasının emrine uyararak (Parti, te lo comando... III. Perde, 3. sahne) adayı terk etmek zorunda kalır. Babasını bulduğu anda kaybeder, sevinçten ve aşktan öleceğini zannederken acıdan ölmek üzeredir; çünkü babası ondan kaçıyor, ona bir yabancı gibi davranıyordu. Babasına artık padre demeye cesareti yoktur. Ona Signor diye hitap etmek, kendisinden nefret edip etmediğini sormak Idamante'ye ıstırap verir (III. Perde, 3. sahne). Kurban edilmeye hazırdır.

Babasına olan sevgisiyle Ilia'ya karşı duyduğu aşk arasındaki ikilem onu son dakikalarında bile rahat bırakmaz. Baba, sevgili babam, ah bu tatlı isim derken, bir yandan Ilia'yı sayıklar, diğer yandan son bir öpücük istediği kişi babası olur. Idamante'nin, ölüme giderken, herkesin önünde dile getirdiği, hümanizmini, tanrılar ve topluma bakış açısını yansıtan sözleri çok çarpıcıdır: "Bir oğul kaybedeceksin, yüz oğlun olacak... Senin çocuğun halkındır" (III. Perde, 9. sahne).

Mozart-Varesco ikilisinin kaynak olarak aldığı Camptra'nın *Idoménée*'sindeki Idamante'yi de (1712 yılında) Jacques CocherEAU adında bir kontrtenor (yüksek tenor) seslendirir. Dönemin eğilim ve beğenilerine uymak isteyen Mozart partiyi kastrat (castrato) için yazmaya karar verir. Aslında 18. Yüzyılın süperstarları onlar sayılır. Kastrat sesinin tınısı, karakter bakımından oğlan çocuğu ile yetişkin erkek arasında bir orta basamak teşkil eder. Bu bir yetişkinin nefes gücüyle bir çocuk sopranonun şarkı söylemesi anlamına gelir. Çok uzun frazları tek nefeste söylemeleri mümkündür. Kastrat sesinin kapsamı, genellikle kadın soprano-larınkinden (özellikle pes yönde) daha geniş olur (göğüse alınmış gibi tınlar, ama kafa sesidir). Ayrıca ses güçlüdür, çoğu zaman kadın sesinden daha yüksek volüm kapasitesine sahiptir; çünkü kastre edilen erkeklerdeki hormonal değişiklikleri onların vücutlarının (kaslarının) normalin üstünde gelişmesine neden olur. Kastrat sesi, genelde tiz, parlak, açık renk ses, barok dönemden beri ideal ses tipi olmuştur. 18. yüzyılda kahraman genç adamlar, tanrılar, yarı tanrılar, mitolojik figürler kastratlardır. Bireysel özelliklerden uzaklaşan, tek bir cinsle bağlı olmayan nötr bir tını ve renge sahiptir. Dönemin özellikle seria operalarının gerçekçi olmayan yapay dünyası ve atmosferi için çok uygundur. Vücuttan soyutlanmış bir çalgı izlenimi veren sesleriyle üstün bir ustalık gösterisi sergileyen kastratlar, Berlioz'ün ifadesiyle, adeta bir obua ya da klarnetmişçesine gırtlaklarını kullanırlar. Ancak Mozart'ın



kastrat Idamante'si Vincenzo dal Prato, belli bir dereceye kadar çalgısal virtüözlüğünü sergilemişse de onu epey hayal kırıklığına uğratar. Besteci babasına Vincenzo'nun sesinin gırtlığa oturduğunu, entonasyon, metod ve histen (Empfindung) yoksun, kısaca yeteneksiz olduğunu yazar (Habermann, 1978, s. 166-172).

Idamante partisi günümüzde soprano, mezzo soprano, tenor, nadir olarak da kontrtenorlar tarafından seslendiriliyor. Ancak burada söz konusu olan kastrat sesinin, yukarıda sözü edilen üstün vasıflarından uzak, "falsetto" tekniğiyle uzun, zorlu çalışmalar sonucu elde edilen, yapay, ortalama iki oktavlık bir ses genişliği ve "lirik alto" kadın sesini andıran bir ses olduğu söylenebilir.

### 3.5.2.2. *Idomeneo*

Idomeneus (Idomeneo) Deukalion'un oğlu ve Minos'un torunudur. Girit kralı olarak Troya savaşında, Agamemnon komutasında zafer kazanan Yunanlıların yanında yer almıştır. Homeros'un destanında, Tanrı gibi saldıran bu yiğit, saçlarına kır düşmüş yaşlıca bir adam olarak anılır. Yaşına rağmen güzel, zarif görünümlü olduğu söylenen kral, karşılıksız kalsa da, Helena'ya bile talip olmuştur. Savaş sırasında çok sayıda Troyalıyı öldürdüğü bilinen başarılı bir cengaverdir; 80 gemilik bir filoyu ustalıkla yönetmiştir. Bir başka inanişe göre, çok övülen adalet anlayışı dolayısıyla Yeraltı Ülkesinde "ölüler hakimi" diye de tanınır (Erhat, 1984, s. 164, 165).

Mozart'ın Idomeneo'sunun yaşadığı ikilem belki de Iliad'ınkinden daha büyüktür. Bir yanda biricik oğlunun hayatı, diğer yanda kendisinin ve tüm halkının, tebaasının başına gelecek felaketler söz konusudur. Oğlu ile arasında ezelden beri olan karşıtlık onun kararsız halini daha da karmaşıktır. Mozart'ın babasıyla yaşadığı zıtlık, karşılıklı sevgi-gerilim ilişkisi, çift kutupluluk, Idomeneo-Idamante ilişkisinde de kendini belli eder. Mozart da, Idamante de babadan bağımsız olma ve bireyleşme çabası içindedirler.

Savaş alanında gözünü kırpmadan insan katledebilen ve dönemin en uygar yerleşim merkezlerinden biri olan Troya'da, acımasızca büyük bir kültür yıkımını gerçekleştiren Idomeneo'nun barbarca bir mizacı olduğu ileri sürülebilir. Aslında hayatına yönelik bir tehdit oluşturan fırtına karşısında, kendini kurtarmak için bir canlıyı kurban etmeye yemin etmesi de gayet anlaşılabilir bir durumdur. Ancak bu

kurbanın kendi oğlu olması zorunluluğu doğduğu anda, savaşta olduğunun tam tersine cesaretsizlik, basiretsizlik gibi olumsuz karakter özellikleri ön plana çıkar ve yenilgi baş gösterir. Deniz tanrısına verdiği sözü yerine getirmemek için hileye, entrikaya başvuran, yanlış kararlar alan yüce hükümdar giderek küçülmeye başlar. Neptunus'u aldatmaya kalkmak kendisi ve Girit halkı için bir felaket çağrısıdır. Idomeneo'daki karakter ve erdem yitimi insanların acı çekmesine, sefaletine sebep olur. O artık krallığı hak etmeyen sıradan bir insandır ve kendi sonunu hazırlamaktadır. Oğlu ile Ilia arasındaki eşsiz aşkın farkına vardığı halde çözümü oğlunu yurdundan uzaklaştırmakta bulur, dostunun kızı Elettra'yı da amacına alet ederek kullanmaktan, harcamaktan kaçınmaz (Kupfer, 1991, s. 29-31).

Mozart, kastratoyu yalnız genç prens Idamante için tercih edip kral Idomeneo'yu tenor partisi olarak öngörmüştür. Bunun en önemli nedeni ona sunulan şarkıcılar arasında bulunan 66 yaşındaki ünlü "başrol tenoru" Raaff'ın değerlendirilmesi zorunluluğudur (İZDOB, 2007, s. 60, 61).

Bir başka önemli olgu da, *Idomeneo*'ya kaynaklık eden André Campra'nın "trajedi"sindeki Idoménée'nin de bir bas (bariton) partisi oluşu ve zaten Mozart'ın da mümkün olduğu kadar Fransız tarzı "tragédie lyrique"e yaklaşmayı amaçlamasıdır. Salzburg'da yazılmaya başlanan birinci perdenin fotoğrafında, Idomeneo partisinin çeşitli yerlerinde görülen "bas" notasyonu, bestecinin asıl konsepti hakkında çok aydınlatıcı olmaktadır. Idomeneo'nun, 9. sahnenin sonundaki, "Ciel! che veggo?" ("Tanrım! Ne görüyorum?") diye başlayan reçitativi önce "bas" için yazılmış, sonra "tenor" partisine çevrilmiştir. Başka yerlerde de "bas" notasyonunun<sup>5</sup> üzerine minik notalarla "tenor" versiyonu eklenmiştir. Ancak ne yazık ki Mozart'ın bu bas ses hayali hiçbir zaman gerçekleşemez. Prömiyere bir ay kala babasına yazdığı mektupta, Idomeneo'nun ilk aryası "Vedrommi intorno"dan söz ederken, hala içinde kalan arzusunun dile getirmektedir: '...Zonca<sup>6</sup> için yazsaydım, metinle çok daha uyumlu olacaktı...' (27 Aralık 1780). Mozart, Anton Raaff'ı, üç yıl önce Mannheim'da sahnelenen, Ignaz Holzbauer'in "seriöses Singspiel"inde (ciddi şarkılı oyun) kral Günther (*Günther von Schwarzburg*) rolünde izler. Eserden çok etkilenir

<sup>5</sup> (Notasyondaki söz konusu tüm ayrıntıların dökümünü NMA'nin "Kritischer Bericht" [Eleştirel Rapor] kısmında görmek mümkündür.)

<sup>6</sup> Giovanni Battista Zonca; Mannheim'dan tanıdığı bas arkadaşıdır.

ve bu kadar yaşlı bir adamın nasıl böylesine canlı, ilham dolu bir zihne, ruha sahip olduğuna hayret eder (Harnoncourt, 1981, s. 221, 222; Sühring, 2008, s. 222, 223).

Idomeneo bir kahraman partisidir, ancak aynı zamanda da tipik bir “Heldentenor”unkinden daha yumuşak tınlı, daha lirik ve hareketli (ajilite) bir ses gerektirir. Tamino, Belmonte, Don Ottavio lirizminden uzak olan bu karakter, mutlaka büyük sese (yüksek volüm) değilse de, dramatik bir ifadeye, ileri gitme gücüne ve yoğun bir sese sahip olmalıdır. İtalyan Tenoru’nun ilk örneği, “tenore lirico spinto<sup>7</sup>” sesidir.

### 3.5.2.3. Arbace

Arbace, Idomeneo’nun en sevdiği, değer verdiği, sadık, tek güvendiği dostu ve sırdaşdır. Idamante onun elinde büyümüştür, bir eğitmen olarak, genç prensin yetişmesinde en büyük rolü o oynamıştır. Hatta kralın bile onun eğitiminden geçmiş olduğu ihtimal dahilindedir. Bu barış yanlısı, iyi niyetli, bağnazlığa ve batıl inanca karşı, aydın, bilge, kır saçlı adam, Girit’in en değerli kişisi durumundadır. Arbace bir mitolojik karakter değildir, *Idomeneo* operasındaki rolünden çok farklı bir kimlikle Mezopotamya tarihinde adı geçer. Arbakes, M. Ö. 9. yüzyılda Med (Media) İmparatorluğunu kuran prenştir. Satrap unvanıyla anılan Arbakes’in adı, tarihin sayfalarına ünlü Ninova kentini Asur kralı Sardanapalus’un elinden almayı başaran kahraman komutan olarak yazılır (Alexiou, 1991, s. 71-74; Bourne, 2010, s. 18).

Küçük yaşından itibaren Mozart’ın, başta sanatsal, sonra yaşamsal konular olmak üzere, en güvendiği eğitmeni babasıdır. Aynı zamanda her şeyi paylaşabileceği aydın, kültürlü, anlayışlı bir dost ve bir arkadaştır. Bu usta müzik adamı Leopold, müzik alanında 18. yüzyılın belki de en önemli teori-pratik kitabını (*Violinschule*) yazmasına, kompozisyona, kemana, ileri derecede hakim olmasına rağmen, tüm yetenek ve enerjisini, dahi olduğunu erkenden keşfettiği oğluna adamıştır. Bu bağlamda, son çözümlemede metne ve müziğe daha yakından bakıldığında, Arbace, Idamante’nin (Wolfgang) baba yarısı, Idomeneo’nun da (Leopold) öteki yarısı görünümündedir diyebiliriz. (İZDOB, 2007, s. 63).

---

<sup>7</sup> spingere: öne itmek, ileri sürmek, harekete geçmeye zorlamak.

Arbace karakterinin yaratılması sürecinde Mozart'ın şansı yaver gider. Domenico de Panzacchi'nin, daha ilk provalardan itibaren, (özellikle oyunculuk) yeteneğinden son derecede memnun olduğunu babasına bildiren besteci, bir tenor ses için epey akrobatik olan onaltılık dizileri her iki aryada da cesaretle sıralar. Mozart'ın tek sıkıntısı, bu sanatçının, zaman zaman sergilediği acemilik, amatörlük, hatta cehaletidir. Panzacchi, naif ve büyük bir alçak gönüllülikle birkaç küçük akıl almaz değişiklik talep eder, mesela ikinci aryasına “se la sa” yerine “se co la” heceleriyle başlayıp başlayamayacağını sorar. Ancak diğer yandan Panzacchi'nin bir başka arzusu, onun adını opera tarihine geçirecek derecede önemli olmuştur. Mozart'tan III. Perde'deki reçitativi biraz daha uzatmasını rica eder. Mozart, bu talebi hemen yerine getirdiği gibi, hızını alamayıp bir de koca arya besteleyiverir (No. 22) (Greither, 1977, s. 34).

Arbace'nin ilk antresi kısadır (I. Perde, 5. sahne, secco reçitatif). Idamante'ye, gözlerinde yaşlarla babasının denizde boğularak öldüğü haberini getirir, üzüntüsü büyüktür. II. Perde'nin ilk sahnesindeki secco reçitatifteyse Idomeneo, Arbace'ye kurtulmasına sebep olan sırrı açar. Tanrı'ya adadığı kurban oğludur, bunu duyduğu anda kendini çok kötü hisseden Arbace'nin üzüntüsü ikiye katlanır. Bu, sevgiyle bağlı olduğu iki insandan birinin ölmesi demektir. Arbace, Idomeneo'nun bir çare bulması için ona yalvarması üzerine, prensin ülke dışına gönderilmesini önerir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SES VE KARAKTER BAĞLAMINDA IDOMENEO OPERASI

#### 4.1. Kadın Karakterler

##### 4.1.1. Ilia

###### 4.1.1.1. Reçitatif (I. sahne) “Quando avran fine omai”

Operanın uvertürden sonraki açılış sahnesi (Ilia'nın da ilk sahnesi) Mozart'ın, karmaşık ruh halini ve durumu nasıl ustalıkla çizdiğinin ilk önemli örneğidir. Eski usul operalarda olduğu gibi, kapsamlı bir giriş reçitatif görünümünde olan bu uzun monolog, “Accompagnato-Recitativo” (yaylı çalgılar eşliğinde) ve “Secco-Recitativo”nun (kuru, yalnız çembalo ve çello tarafından seslendirilmesi şeklinde) birleşimidir. Şan partisine eşlik eden yaylı çalgılar, bir yandan da kişisellik kazanıp bireysel hareket etmeye başlarlar, partiler kuartet misali tek tek ve özenle işlenir. Dramatik ifadenin taşıyıcısı olan “rappresentativo” üslubundaki reçitatif, ruh durumunu, duygulanımları temsil edecek şekilde bestelenmiştir. Bu üslup tüm eserde sürdürülürken, yalnız secco reçitatifler de konunun, olayların takibine yönelik, daha sade bir anlatım sergiler.

Ilia çok büyük bir ikilem içindedir. Ruhu, içinden çıkılması güç bir durum karşısında çalkalanmakta, çözümsüz karşıtlıklar içinde acı çekmektedir (eserin birçok kişisi benzer acı ve içsel hisler içindedir). Yunanlılara düşman olarak yetiştirilen genç kız, bir Yunanlı prens tarafından denizde boğulmaktan kurtarılmış ve ona aşık olmuştur. Nefret ve aşk arasında yaşadığı duygusal sarsıntılar, reçitatifteki altı ana tempo değişikliğiyle desteklenir:

- 1- Andante: Babasını, kardeşlerini kaybedişi, kaderi sorgulayışı.
- 2- Allegro: İntikam fikri. Uzun, sakın akorlar: Idamante'ye aşkının esiri oluşu.
- 3- Andante Agitato: İntikam ile aşk arasında duyulan huzursuzluk, çarpıntı: Onaltılıklarla gelen hareket, sekiz kez tekrarlanan forte-piano zıtlıkları.
- 4- Adagio: Kararsızlık, sızlanma, keder; ölümü özleyiş.
- 5- Allegro: Ümit, ya Idamante de onu seviyorsa düşüncesi. Secco bölme, uzun akorlar eşliğinde doğal bir anlatım tonuyla: Kabulleniş. Idamante'nin

sevgilisi rakibi Elettra'dır (Allegro'nun forte ve kararlı bir ezgisel hareketle devamı). İntikam, nefret, kıskançlık, aşk: Kemanların 4 kez tekrarladığı asıl notaya doğru çıkıcı basamaklar şeklinde, giderek hızlanan süsleme notalarıyla yapılan çarpmalar, her seferinde tizleşmesiyle yaratılan taşkınlık ve heyecan. Do minör, noktalı ritimli, dokunaklı ezgi ile yırtılan, parçalanmış hisler vurgulanır.

6- Adagio: "...zavallı kalp". Ani duruş. Piano, sessiz ve sakin. Aryaya tek ölçülük bağlantı ile hazırlık.

#### 4.1.1.2. Arya (No. 1) "Padre germani, addio!"

Üzüntünün dile getirildiği Ilia'nın ariası; yürükçe, biraz hareketlidir (Andante con moto 2/4). Genel bir sükunet ve alçak ses (piano) hakimdir. İçeride dönük derin düşünme ve arınmanın ifade aracı, sıkıntının, kederin, hüznün, acının, hatta ölümün tonalitesi olan sol minör tonalitedir. Ilia'nın, mat, pastel renkli ağaç üflemliler (obua, fagot) ve kornolar tarafından sarmalanan içli, mahrem şan partisi, bir Lied çağrışımı yaratacak şekilde ve rahat bir register içinde (en tiz nota, 75. ölçüde bir kereye mahsus gelen la) yapılandırılmıştır. Üç ölçülük piano yaylı giriş (yalnız iki fagotun bağlı, yumuşak üçlülerinin katılımıyla), bir ariyanın başlayacağını hissettirmeyecek sadelikte yazılarak, eşlikli reçitatife yumuşacık bağlanmıştır.

A Bölmesi (5. ve 13. ölçüler arası): Ilia, savaş yüzünden kaybedilen baba ve kardeşlere sonsuza dek veda eder. Bu içsel huzursuzluk, kesintisiz, oldukça sakin sekizlik senkoplar ile anlatılmaktadır.

The image shows a musical score for the aria "Padre germani, addio!". It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (soprano) and the piano accompaniment (piano). The vocal line has the lyrics: "Pa-dre, ger-ma-ni, ad-di-ol voi fa-ste, Va-ter, imd Brü-der, ver-lo-rend Den Kien-ster". The piano accompaniment is marked with a piano (p) dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a minor key and 2/4 time signature.

EK 2: Arya (No. 1) "Padre germani, addio!" 5., 6., 7. ve 8. ölçüler

B Bölmesi (14. ve 30. ölçüler arası): Bütün bu faciaya sebep olan Yunanistan'a karşı isyan haykırışı söz konusudur.

15

Gre - cia, ca -  
Grie - chen, eueh

Viol  
P

EK 2: Arya (No. 1) "Padre germani, addio!" 15. ve 16. ölçüler

23. ve 27. ölçüler arasında, 10 kez tekrar eden forte-piano'lar ve otuzikilik ikişer notadan oluşan çarpmalar; "Bir Yunanlı sevilebilir mi?" düşüncesine eşlik eden hırçın vurgulamaları tasvir eder.

23

se - i. E un gre - co a - do - re -  
schul - dig und lieb - den ei - nen

fp fp fp fp fp fp

EK 2: Arya (No. 1) "Padre germani, addio!" 23., 24., 25., 26. ve 27. ölçüler

"Taparcasına sevilen" ("adorero") "Yunanlı" ("greco") sözcüğüyle 28. ölçüde patlayan keskin, noktalı ritimli akorlar ve ilk gerçek forte görülür.

29

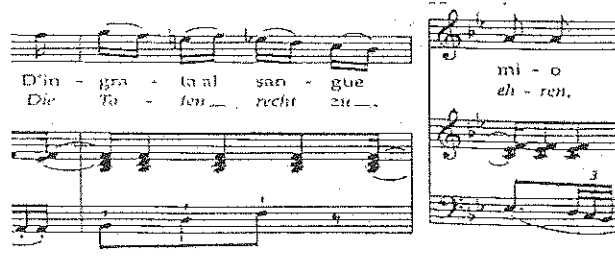
gre - co lie - be  
a - do - re - rō?  
den ei - nen doch?

p Archi

EK 2: Arya (No. 1) "Padre germani, addio!" 28., 29. ve 30. ölçüler

C Bölmesi (30. ve 56. ölçüler arası): Sevgilinin yüzü (37. ölçü "sembiante"), güzel ifadesi karşısında hissedilmesi mümkün olmayan nefreti anlatır. Barışçıl, pozitif bir tonalite içinde: Si bemol majördür. Aykırı bir düşünce,

“nefret etmek” (odiare) sözcüğü ile söylenen huzurlu, çok bağlı (ben legato), lirik, küçük hareketli, yumuşak koloratur pasajlar vardır.



**EK 2:** Arya (No. 1) “Padre germani, addio!” 32. ve 33. ölçüler

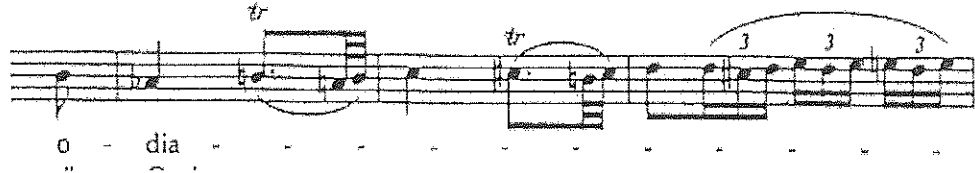
A’ Bölmesi: Beklenmedik bir sıkıştırma (57. ve 66. ölçüler arası); Ilia’nın aniden en baştaki kederli havasına geri dönüşüdür.

B’ Bölmesi: “Grecia” nidaları bölümü (67. ve 81. ölçüler arası): Yaylıların crescendo’lu onaltılıkların eklenmesiyle sağlanan genişlemesi ve güçlenmesi söz konusudur.



**EK 2:** Arya (No. 1) “Padre germani, addio!” 69., 70. ve 71. ölçüler

C’ Bölmesi (81. ve 115. ölçüler arası): Ana tonalitede devam eden bölmenin sonuna eklenen (110. ve 111. ölçülerdeki) koloratur süslemelerin (özellikle onaltılık üçlemeler) geliştirilerek anlamın derinleştirilmesi.



**EK 2:** Arya (No. 1) “Padre germani, addio!” 108., 109. ve 110. Ölçüler





**EK 2:** Arya (No. 1) “Padre germani, addio!” 111. ve 115. ölçüler arası

Kalıpları kıran ikinci beklenmedik tavır: Arya’nın eksen üzerinde bir an bile duraklamadan direkt olarak recitativo bağlantısı görülür. Son, yani 115. ölçüdeki (üstelik bir tek ölçüye özgü subito forte) orkestral eşliğin bıçak gibi kesilip havada bırakılması ve Continuo’nun devam etmesidir.

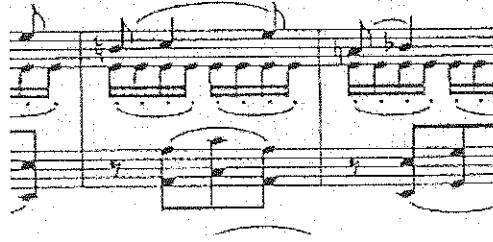
**EK 2:** Arya (No. 1) “Padre germani, addio!” 115. ve 116. ölçüler

Ilia’nın monoloğundaki (giriş recitativo) sık ve ani gerçekleşen tempo değişiklikleri gibi, ariasındaki söz konusu beklenmedik geçişler de genç kızın değişken, gelgitli ruh dünyasının yansımalarıdır. Mozart’ın yarattığı bu dev sahne, formal anlamda, adeta bir sonraki yüzyılın Müzik Dramının (Musikdrama) habercisidir.

**4.1.1.3. Arya (No. 11) “Se il padre perdei”**

Ilia II. Perde’de, içinde bulunduğu duruma olumlu yaklaşıma başlamıştır, artık daha umutlu ve iyimserdir. Kendisine hazinelerini (tesori), dostluğunu (amicizia) sunarak sonsuz güven veren, onu koruma ve himayesi altına almak isteyen Idomeneo’yu bir baba olarak benimsemiş, Girit’i de vatani yerine koymuştur. Acı kayıpları karşılığında Tanrılar ona, adeta bir ödül olarak, yine neşe ve mutluluk vermiştir. Idomeneo’ya hitaben söylenen bu “religioso” ariya aslında kadere boyun eğen, minnetkar bir genç kızın Tanrılara yönelttiği şükran duasıdır.

Aryanın, temel tonalitesi olan mi bemol majör ile, daha İntrodüksiyon'un hemen başında (3. ve 5. ölçüler) duyulan motiflerle kendini iyice ortaya koyar. Bu bölümde üçer notalık, spesifik aralıklı (eksik dördü, eksik beşli) iki motif bulunur.



**EK 3: Arya (No. 1) "Se il padre perdei" 3. ve 4. ölçüler**

Genellikle görkemli ifadenin tonudur mi bemol majör; görkem, heybet, soyluluk gibi sıfatları temsil eder (maestoso). Burada, aristokrat, kibar yetiştirilmiş ince mizaçlı bir prensesin seslenişini renklendirmektedir. Bu tonalite; aynı zamanda yumuşaklık, sevgi, muhabbet ve üzüntüyü de dile getirir. İlk aryaya göre bir hayli sakin olan bu 2/4 lük Andante, "ma sostenuto" ikazıyla, biraz daha ağır, temkinli bir tempo niteliğine bürünür.

İlia dramının bu aşamasında optimisttir, ama ruhu da artık çok yorulmuştur. Temponun yanı sıra dinamik ve orkestrasyon da genç prensesin manevi güçsüzlüğünü, pozitif enerji yoksunluğunu yansıtır. Dingin ve alçak sesli bölümün toplam 111 ölçüsünün yalnızca 7'sinde görülen forte işareti, en çok bir dördlük süreyi (yarım ölçüyü) kapsar.

No. 11'de söz konusu olan; kendi başına (bağımsız, kendine özgüllüğüyle), şanın katılmaması durumunda dahi sanatsal değerinden, olağanüstü güzelliğinden bir şey kaybetmeyecek nitelikte bir müziktir. "Dört Üflemeli ve Yaylı Çalgılar için Concertante", baştaki "mezza voce" (yarı sesle) direktifiyle tüm yaylıların, susturucuyla çalınması söz konusudur (Keman ve Viyola grupları için, tüm bölüm boyunca geçerlidir).

15. ve 26. ölçüler arasındaki şan ve eşlik partilerinin birleştirilmesinden meydana gelen 14 ölçülük İntrodüksiyon, İlia'nın sevecen, samimi ve gerçek duygularını çağrıştıran yumuşak (morbido), huzurlu bir tablonun prelüdüdür. Flüt, obua, fagot ve korno kuartetinin 6. ölçüden itibaren başlayan ince örgülü (con eleganza) söyleşisi alya boyunca tüm zarafeti ve cazibesıyla sürer gider.

Röprizdeki B' Bölmesine, "coloratura" dizinin pekiştirilmesi adına eklenen 6 ölçülük tekrar kesiti ayrı tutulacak olursa, arya tamamen simetrik, sade, açık seçik bir formal yapıya sahiptir: İntrodüksiyon (14 ölçü) || A Bölmesi (15.-26.) mi bemol majör || B Bölmesi (27.-53.) si bemol majör || A' Bölmesi (58.-69.) mi bemol majör || B' Bölmesi (70.-102.) mi bemol majör (tonik) || Coda (102.-111.).

A Bölmesi: Babanın, vatanın ve huzurun kaybını anlatır (15. ve 18. ölçüler arası). "Artık sensin benim için baba" (19.) ile ilk forte ve 2. oktav la bemole çıkar. 20. ve 26. ölçüler arasında, solo üflemeliler eşliğinde aynı cümlecik iki kez daha tekrarlanır.

B Bölmesi: Üflemeli Kuartet (27., 28., 30. ve 31. ölçüler); ince ayrıntılar (crescendo, subito piano) ve artikülasyon (lagato-staccato) kontrastları vardır. İkinci tekrarda (30., 31. ölçüler) partiler şaşırtıcı şekilde yer değiştirirler. Dış partiler, flüt-fagot, 3 oktavın üstünde birbirlerinden uzaklaşır. Sevgi dolu yurt, Girit... derken aslında içinde Troya'nın da özlemi bulunduğu düşünülebilir.

Si bemol minör kesit (mezarlık kasvetinin tonalitesi) (33. ölçü): İlia artık çektiklerini, azabı ve kederi hatırlamıyordur. İlia'nın 6 ölçü boyunca süren iç çekişleri (sospiro motifleri); I. ve II. kemanda birbirlerini taklit ederek izleyen onaltıklık figürler içinde, İlia'nın ölçü başlarına gelen bağlı yarım ses aralıklarında görülür.

35  
ram - men - to - go - scia, gli af - fan - ni, gli af -  
ward mü - de - Angs - te, dar - Lei - den, dar

**EK 3: Arya (No. 1) "Se il padre perdei" 35., 36. ve 37. ölçüler**

İlia'nın 40. ölçüsünden itibaren aniden değişen ruh halı ve 13 ölçü süren majör "gioia" kesitinde, Mozart ruhsal yaşantıyı her yönüyle, kontrastlarla çizmiştir. Sevincin, coşkunun, hoşnutluğun (iki bağlı, iki bağısız) dörder notalık kıvrak hareketli motiflerle anlatımına destek veren naif, "giocondo" korno solosundan yansıyan neşe görülür. Kaybettiklerine karşılık, Tanrılar İlia'ya mutluluğunu geri vermişlerdir. Coşku (gioia) motifleri (46. ve 48. ölçüler arası),

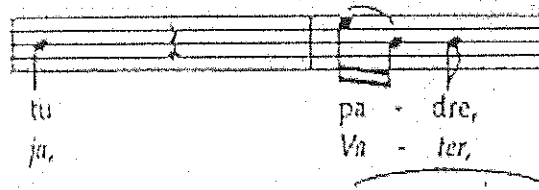
gökyüzü (cielo) yönünde, çıkıcı otuzikilik notalardan oluşan gamlar, sırayla obua, flüt, korno ve şan partisinin “contento” (memnuniyet) sözcüğüyle tekrarlanır. Süs ve kadans trilleri, crescendo ve forte dinamizmiyle ortadır.



### EK 3: Arya (No. 1) “Se il padre perdei” 40., 41. ve 42. ölçüler

50. ölçüde şaşkınlık verici ve her yorumcu için ibretlik bir detay bulunur. Son coşku motifi (gamı) fagottadır. Ölçünün ikinci yarısında birden her şey (tüm orkestra) piano olur. Yalnız, motifi ölçünün devamında da sürdürmekte olan fagotun partisine özel olarak tek bir *f* harfi yazılmıştır.

Röpriz de, metnin anlamına derinlik katan bazı özel küçük ekler vardır; üç ölçülük ara müziği sırasında Ilia'nın, ilk ve son kez (ölçünün birinci vuruşunda) “sen” dedikten sonra duraklaması (uzun es) ve “baba” sözcüğünün, bir sonraki ölçüde ağzından çıkabilmesi ile babasını kabullenmediğini duygularıyla açıklar (64., 65. ölçüler).



### EK 3: Arya (No. 1) “Se il padre perdei” 64 ve 65. ölçüler

B' Bölmesi: La bemol majör başlayıp 5. ölçüde asıl tonunu (mi bemol majör) bulan üflemeli kuartet kesitinde (70. ve 76. ölçüler arası), bu kez aradaki yaylı ölçülerinin kaldırılmasıyla elde edilen sıkıştırma duygusu ve “Girit” sözcüğünün ikinci tekrarı vardır.

Mi bemol minör kesitinde (77. ve 83. ölçüler arası); yarım ses aralıklı sospiro motifleri ile (“azap, keder”) modunun düşüşü röprizde, inici, aşağı yönde, bağlı, 7'li aralıklar ile görülür. “Gioia” kesitinin başında (84. ölçü) şakacı tonu,

oyuncu karakteriyle (“giocosu”) bir fagot solosu vardır (86. ölçüde 2. oktav si bemole çıkacak derecede coşkulu, bireysel ve dominant).

**EK 3: Arya (No. 1) “Se il padre perdei” 78., 79. ve 80. ölçüler**

Kontrabas eşliğindeki dört solo üflemeliden ufak (3 ölçü), muhteşem oda müziği renkleri duyulur (87. ve 89. ölçüler arası). Coşku motifleri (çıkıcı gamlar) fagot, korno, obua ve flüt gibi farklı bir sırayla karşımıza gelir. Son tekrar şan partisinde, 2. oktav si bemol ile doruğa tırmanır (ilk gelişi ve ariyanın en tiz notasıdır). Şandaki bu en üst registerdeki pasajı II. keman, üçlüsüyle en pes registerde, onlu aralık aşağıdan katlar. Tuhaf bir renk, ama etkili bir tını kombinasyonu görülür.

**EK 3: Arya (No. 1) “Se il padre perdei” 90. ve 94. ölçüler arası**

Coda bölümü; tanrılara adanan, göksel zarafette süslemelerden oluşur. Keman gruplarında (oktav halindeki) küçük triller, flüt-obua üçlülerinde narin dokunuşlar (sforzando) vardır. Giderek diğer sözcük ve cümlelerden arınmış olan “cielo”lara hafif soluklar taşıyan fagot-korno üçlüleriyle keman üçlülerinin karşılıklı, zıt ritimlerle giriştikleri piano-staccato diyaloglar bulunur. Şan partisinde dördüncü ve son kez gelen 2. oktav la bemolün bu nedenle çok yumuşak ve piano olması gerekir.

Ilia'nın sessizce sahnedan çekilmesinden sonra gelen, final akorlarının eklenmesiyle oluşan Postludium'un son iki ölçüsüne Mozart, yine çok nadir kullandığı (bu aryada da ilk ve tek) iki *pp* harfini not ederek (pianissimo) son

akorların frekanslarının boşluğa, bu güzel müziğin de göğe doğru yükselmesini sağlamaya çalışır.

#### 4.1.2. Elettra

##### 4.1.2.1. Arya (No. 4): “Tutte nel cor vi sento”

Allegro Assai, 4/4 lük, re minör tondadır. Aşık, kıskanç ve endişeli bir genç kadının (Idomeneo'nun ölümü, Elettra'nın durumunu olumsuz yönde mi etkileyecek, her şeyin bitmesine mi sebep olacak düşüncesi içerisindedir) şiddetli olan heyecan patlaması sergilenir. Bu bir “İntikam Aryası”dır. Ancak aynı zamanda tutkulu bir aşkın da ifadesidir. Duygu taşkınlığı yaşayan, sevdiği kişiyi kaybetme endişesinden ve hırstan çılgına dönen, tutku dolu bir insanın ses yükseltişini yansıtır. Başlangıçta her şey belirsizlik içindedir. Unison yaylılar ve fagotların tek sesliliği (bir buçuk ölçü, yalnızca la notalarının oktav hareketleri), zeminsizliği yansıtır. Re minör akorunun ancak 3. ve 4. ölçülerde belirişi, 5. ölçüde (arya boyunca etkin olacak) ilk eksik yedili akorunun gerilimi ve solo flütün (piano) arpejleriyle pekiştirilen gizem, 9. ölçüde anlık bir majöre geçişi gösterir (minör-majör çatışması). Kemanların üçlü aralıklarla, “şeytani tril” etkisi veren, (piano) onaltılık kısa motiflerinin ve genel sessizlik içinde zayıf zamanları vurgulayan forte dokunuşlarının yol açtığı ürperti ve sonuçta 18 ölçülük orkestral girişle yaratılan oldukça soğuk bir iklim hissedilmesi istenir.

A Bölmesi (19. ölçü), B Bölmesi (40. ölçü); kendi içinde tekrarlanır ve uzundur. Merkez noktası (76. ölçü); orkestranın (tutti-forte) eksik yedili akoru üzerindeki (mutlaka yeterli derecede uzun tutulması gereken) puandorg (ısrar, dayatma) ve gök gürlemesi efekti duyulur.

Arya beklenmedik şekilde bitişsiz, arasız, direkt olarak Koro Bölümü'ne (No. 5) bağlanır. Dramaturji gereği alkış alamadan sahneyi terk eden Elettra'nın ilk “bravura” ariasıdır. “Idol mio” da aynı hüsrana uğratarak “Marcia”ya bağlanır; muhteşem “D'oreste, d' Aiace” ise tamamen eserden çıkartılmıştır.

Şan partisindeki 23. ve 30. ölçüler arasında, önce bir oktav aşağı (re-la-fa-re), sonra aniden bir onlu aralık (re-fa) yukarı hareket ile “averno”nun (cehennem, Hades, yeraltı/ölüler ülkesi) “derinlik” göstergesi, aryadaki “Ton Sembolüğü”ne (Tonsymbolik) örnek (müziksel imler) olarak verilebilir.

**EK 4: Arya (No. 4) “Tutte ne cor vi sento” 23. ve 26. ölçüler arası**

31. ve 37. ölçüler arasında başlayıp bölüm boyunca sürdürülen yarım tonluk (küçük ikili aralık) iç çekme motifleri (sospiro); “tormento” (azap, ıstırap), “pieta” (merhamet, acıma), “merce” (bağışlama) ifadelerine işaretler. 46. ölçüdeki ani ses yükselmesi, ilk tiz nota (2. oktav) la bemol ile hiddetin ortaya çıkmasını ve “tradito”ya (ihamet) verilen reaksiyonu gösterilir.

**EK 4: Arya (No. 4) “Tutte ne cor vi sento” 46. ölçü**

138. ölçüdeki “crudelta” (gaddarlık) ile gelen (2. oktav) la, aryanın en tiz tek notasıdır (82. ölçüdeki do’da en pes, tek nota). Bu tiz la’yı sarmalayan la dominant yedili akoru orkestradan tutti-forte olarak yansır. Tutti-forte nüansın bu ölçü dışında kullanıldığı ikinci ve tek yer “gök gürültüsü” ölçüsündeki akordur.

**EK 4: Arya (No. 4) “Tutte ne cor vi sento” 137., 138. ve 139. ölçüler arası**

Metin, orkestrasyon arası organik bütünlüğe yönelik bir ustalık örneğidir. İntikam (“vendetta”) bölümü (48.-52. ölçüler), öfke (“furore”) ve gaddarlık (“crudelta”) duygularıyla coşup kendinden geçen Elettra’ya alçak sesle destek veren yaylıların içine, iki kornunun, zayıf zamanlarda (üçüncü vuruşlarda) forte

ikilik uzun notalarla, oktav halinde patlayışlarını göstermektedir. Bu bölümün dördüncü (son) tekrarında yapılan aynı agresif vurguların etkisi, bu kez dört kornonun katılımıyla duyulmaktadır.

#### 4.1.2.2. Arya (No. 13) “Idol mio”

II. Perde’de yatışmış, sakin, sevgi dolu olan Elettra karşımıza çıkar. Şiddetli kıskançlık krizi yerini mutlak bir kabullenmeye bırakır. Çünkü Idamante ile birlikte Argos’a gideceklerdir ve o, er geç sevgilisinin kalbini kazanacağına inanır. 4. sahnede hoş, tatlı duygularla söze başladığı reçitatif, dolce (piano) yaylıların do majör beyazlığındaki aydınlık ezgili cümlesiyle açılır. Bu küçük sevinç proloğunu (“gioia”, 11. ölçü) izleyen arya eserin en yumuşak ve lirik bölümlerinden biridir.

İlimli, yürük bir tempo (Andante, 2/4) hakimdir. Yalnızca alçak sesli (mezza voce), durgun yaylı çalgı tınılarıyla çerçevelenmiş huzurlu, samimi bir tablo vardır. “Tatmin olmuş tutku”nun, “kalbin yumuşak ve sakin hareketleri”nin sözcüsü olan sol majör tonaliteye sahiptir.

Açık, net bir formu vardır: Giriş (15 ölçü) || A Bölmesi (16. ölçü) || B Bölmesi (30. ölçü) || A’ Bölmesi (66. ölçü) || B’ Bölmesi (80. ölçü).

Yaylı çalgılar eşliğinde klasik bir Konser Lied’i gibidir. Bu aryaı seslendiren şarkı söyleme tarzı açısından da farklı bir Elettra gibidir. Başlıca zorluklar, (spinto bir sese göre) yüksek dozda lirizm, ton eşitliği (egualita), geniş bağlar içinde sürdürülen uzun soluklu cümleler, portenin en üst çizgisi etrafında dönen tonlardaki esneklik, yumuşaklık ve tınlayan pianoların gerçekleştirilebilmesidir. Özellikle 54. ve 58. ölçüler ile 105. ve 109. ölçüler arasında, “amante” (sevgili) sözcüğü üzerinde yapılandırılan (onaltılık üçleme) zarif koloratur pasajların, hafif akıntılı bir suyun üstünde kayar gibi gelip geçmesi, uçucu olması çok büyük bir önem taşır.

EK 5: Arya (No. 13) “Idol mio” 54. ve 60. ölçüler arası



Adeta bir rüya aleminde olan Elettra burada bir rahibenin ilahına tapmışını andırırçasına “idol”üne hitap etmekte ve zor bir tonla putlaştırdığı erkeğe seslenmektedir. Uzaktan, derinlerden gelen ahenkli sesler bu düşsel atmosferi sekteye uğratmayacak şekilde aryaya karışır. Aynı sakin tempoyla ve sessizlik içersinde (üflemeliler “piano assai”, keman ve viyolalar “pianissimo, con sordino”) süren marş müziği (No. 14) Elettra’yı mutluluk gemisine çağırmaktadır. Pianissimo başlayıp fortissimoya kadar yükselmesi gereken “Marcia”nın inandırıcı bir etki yaratabilmesi için, yaylılar susturucu ile eşlik ederler. Buna ek olarak timpaniler de “coperti”, yani derilerin üzerine susturucu nitelikli kumaş örtterek çalınırlar.

Liman sahnesinde, Argos’lu ve Girit’li savaşçıların önünde, eski kibirinden eser kalmayan yüce gönüllü bir genç kadın konuşur (5. sahne). Ona acı vermiş olan bu Sidon sahillerini affeder. Adaya barış içinde veda etmeyi ister. Sakin denizin eşsiz resmini çizen Koro Bölümü’nün (No. 15) ortasındaki yirmi ölçülük “cavatina” (24. ve 44. ölçüler arası) adeta tatlı bir esintidir. Elettra, batı rüzgarlarının tanrısı Zephyros’a, hafifçe eserek kuzey rüzgarlarını sakinleştirmesi için yakarır. Bu huzur verici, kısa, lirik arioso’ya, aynı “Idol mio”da olduğu gibi, baştan sona sadece (piano) yaylılar eşlik eder. 26. ve 34. ölçülerde, iki kez gelen (2. oktav) la ile 42. ölçüdeki si majör otuzikilik çıkıcı notalardan oluşan gamın sonundaki si, bu bağlamda mutlaka “piano” zorunluluğu olan notalardır.

Klasik simetrik yapıdaki dörder ölçülük cümleler, zarif ve sevinç dolu tonalite olan mi majörü hiç terk etmeden, ana dereceleri dolaşarak, birbirlerine eklenirler. Elettra hoş, sevimli, latif bir edayla şarkı söyler, sesi evrenin güzelliğine karıştığı sırada en önemli dileği olan, aşkın herşeyi sarıp sarmalaması, tüm varlıkları kuşatmasını dile getirir. “Amor”un simgesel ağları, 36. ölçüde başlayan otuzikilik notalardan oluşan süslemelerle (gruppetto), ince, narin koloratur ezgilerle anlatılır.

#### **4.1.2.3. Arya (No. 29a) “D’Oreste, d’Aiace”**

Ilia ile Idamante’nin ebediyen birbirlerine kavuştuklarına tanık olan Elettra için artık hiçbir umut ışığı kalmamıştır. Bu mutluluktan ani olarak bedbahtlığa göçen trajik kişinin olağan dışı, aşırı sınır durumudur. Rakip kazanmış, üstüne üstlük Tanrı da onu terk etmiştir. Onuru zedelenmiş olan genç kadın, çelişkilerin en büyüğü ve derini içine düşer (yaşam-ölüm ihtilafı). Duyduğu ıstırap dayanılmazdır. Bir yandan

kendine, talihsizliğine, boşa giden hayatına acırken, diğer yandan çılgınca bir öfke nöbeti geçirmektedir.

Gözünün önünde kardeşi Orestes'in yeraltı ülkesindeki gölgesi canlanır. Talihsiz kadının tek ve son arzusu bir an önce kardeşinin yanına (inferno) inmektir. Genellikle "öfke ariası" diye anılan bu ariya, umutsuz ("disperata") Elettra'nın çılgına dönerek ("smania") aşka ve hayata veda edişini anlatan, ürpertici, içe dokunan bir "ölüm ariası"dır.

İki bölmeli, olağan görünen bir form mevcuttur: İntrodüksiyon (4 ölçü) || A Bölmesi (5. ölçü) || B Bölmesi (26. ölçü) || A' Bölmesi (67. ölçü) || B' Bölmesi (78. ölçü) || Coda (111. ölçü) || Postludium (127. ölçü).

Aryanın bölümlerinde genel olarak, Elettra'nın kararsızlıklarından kaynaklı, onun ruh halini tanımlayan, istikrardan yoksun, tona oturma sağlayamayan armonik bir yapı bulunur. Bir türlü karar veremeyen çeken fonksiyonu, gelgitli bir karakterin müziği söz konusudur.

Çalgılama sanatında olağan dışı bir ekonomi vardır; orkestranın tam kadro eşlik ettiği ariyada, sadece üç kere tüm çalgılar forte olarak devreye girerler. Birincisi; fa minör yaylı girişinden (ikinci ölçüden itibaren crescendo) sonraki ilk fortedir. İçte kopan kıyameti, karşılayan bir müziksel işaret vardır. İkincisi; röprizdeki, (A' Bölmesinde oluşturulan 7 ölçülük armonik kararsızlığın arkasından gelen) B' Bölmesinin, kesinleşen ilk dört forte ölçüsüdür (78. ve 82. ölçüler arası). Üçüncüsünde; Elettra'nın son karar anını ("in me finira") güçle ve şiddetle vurgulayan, iki ölçülük direnişten sonraki son fortedir.

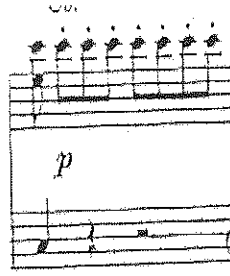
Bu az sayıdaki üç güçlü forte ölçüler dışında tüm aryanın genel nüansı pianodur (Idomeneo'nun "Fuor del mar" ariasının hemen tümüne hakim olan alçak sesli tehdidin, genel piano ifadesinin yarattığı ciddiyet, hatta tehlike izlenimine koşut bir uygulama gibi).

A Bölmesi (5. ve 25. ölçüler arası): Elettra, kardeşi Orestes'le Aias'ın (Aiace) çektikleri azabı, acıyı, ıstırabı (tormenti) duyumsamaktadır. Özellikle yüreğini Aias'ın kaderi sıkar, burkar. Çünkü bu savaşçısı girdiği bir bunalımdan kurtulamayarak kılıcıyla kendi canına kıymıştır. I. ve II. kemanların oktav pozisyonundaki iç çekişleri, kesik kesik, ardi arası kesilmeyen (5. ve 24. ölçüler arası), çok hızlı hareketli (otuzikilik notalar), küçük ve büyük ikili aralıklı

motiflerden oluşur. Mozart'ın otuzikilik notaların ilkinin üzerine her seferinde bir de tril koyması Allegro'nun "Assai"si için ince ayar niteliği taşır.

İkinci tema (15. ölçü); Alekto (Aletto) bölümüdür. Alekto, intikam tanrıçaları olan üç Erinys'ten biridir. Dişi köpek olarak tasavvur edilen Erinys'ler kan kokusunu alıp katillerin peşine düşer, onları çıldırtıncaya kadar kovalarlar. Zamanla, yeraltı ülkesinin derinlerinde insanları cezalandıran tanrıçalar olarak görülmeye başlayan bu varlıklar, Vergilius'un *Aeneis* destanında, ellerindeki kamçılar ve yılanlarla, ruhları korkutup eziyet ederler. Adı, "öfkesi dinmez, barışmak bilmez" anlamına gelen Alekto, elindeki meşale ("face") ile ölümü işaret etmektedir. Elettra'ya, mi bemol majör - minör zıtlığı içinde, "morte" kelimesi 4 kez tekrarlanır, ama hep sessizdir (21 ölçülük bölme, 22. ölçüdeki mezzoforte dışında, baştan sona piano'dur) (Erhat, 1984, s. 30; Vernon, 2007, s.7, 8).

B Bölmesi (26. ve 63. ölçüler arası): Yılanlara hitaben, altı ölçülük kısa bir çıkış anıdır (parçalayın yüreğimi, delik deşik edin bu göğsü). Birdenbire çöken sessizlik ve subito piano içerisinde beliren solo obuanın staccato (2. oktav) mi bemolleri duyulur. Bu tonlar röprizde, 86. ölçüde, daha da abartılı şekildedir; çünkü bu kez obua 3. oktavdaki do'ya çıkar, tını incelik, daha delici bir nitelik kazanır, üstelik tüm orkestra susar.



**EK 6:** Arya (No. 29a) "D'Oreste, d'Aiace" 86. ölçü

Elettra'nın yılan figürleri ("ceraste, serpenti") arasındaki suslarda, yalnız I. kemanlardan yansıyan keskin vurgulu, tizleşerek tekrarlanan, rahatsızlık verici, çok hareketli ritmik motifler duyulur.

Cehennem tablosuyla başlayan patolojik durum intihar düşüncesine yönelir. İlk bölmedeki (1. oktav) la bemollerin (10., 12. ve 17. ölçüler) daha özel, daha güç olanları, hançer ("ferro") yardımıyla son bulması arzulan acıyı ("dolore") kaynaştıran piano nüanslı eksik yedili akorunun gerilimiyle gelir. 39. ve 40. ölçülerle 44. ve 45. ölçülerdeki şan ezgilerinin ekosu, flüt, obua ve fagot kombinasyonunun

yumuşak tınısı ve teselli edici, kederli tonuyla yansıtılır. Burada şan partisiyle solo çalgılar arasında yalnızca dinamik değil, renk, denge ve anlam açısından da uygun bir diyalog oluşturma zorunluluğu doğar. Mozart, hançer dizesinin ikinci tematik düşüncesiyle olan tekrarında, 49. ve 53. ölçülerde, özel bir nüans olarak pianissimoyu not etmiştir.

Elettra'nın ariasındaki güçlüklerin çitası gittikçe yükseltilmektedir. Acılara son verme arzusunun dördüncü tekrarındaki ("finira", 57. ölçü), trompet, timpani hariç tutti-forte orkestranın akoru üstünde varlık göstermesi gereken (2. oktav) sol notası, bir sonraki ölçüde yalnız yaylıların piano eşliğine bırakılan la bemol'e subito piano olarak bağlanmak zorundadır. Elettra'nın duygusal yalpalamalarını ifade eden bu ton kontrastları 60. ve 61. ölçülerde tekrarlanırlar.



#### EK 6: Arya (No. 29a) "D'Oreste, d' Aiace" 57. ve 58. ölçüler

Coda<sup>8</sup>yla (111. ve 127. ölçüler arası) birlikte, artık seyircinin tanık olduğu Lucia'nın (*Lucia di Lammermoor*, Donizetti) hazin akıbetini çağrıştıran bir "delirio" sahnesi bulunur. Patolojik durum had safhaya gelmiş, Elettra hançer darbesiyle iyice gelecek olan sona odaklanmıştır; bilincini yitirmişçesine sürekli olarak bu sözcükleri ("ferro, dolore, finira") tekrarlar durur. Partisinin en çetin koloratur pasajını söylerken artık tamamıyla trans halindedir; son (forte) haykırışıyla ("finira") birlikte ölümüne doğru koşacaktır.

Koloratur pasaj: Elettra'nın aşırı ajitasyonunu yansıtan senkoplardır (111. ve 112. ölçüler). Legato kromatik sekizlik notalarla zirveye tırmanır (113. ölçü) ve do minör inici melodik gamın kesik (staccato) tonlarıyla geriye yuvarlanır (114. ölçü). Bu dizi, düpedüz uğursuz bir kahkahanın yanılması gibidir. "Coloratura", Mozart'ın sanatında yalnızca virtüözlük gösterisi olmayıp, dramatik ifadenin

<sup>8</sup> Coda dört aşamada gelişir: Koloratur pasaj (5 ölçü) / tekrarı (5 ölçü) / kromatik çıkıcı dizi (4 ölçü) / zirvedeki son karar anı (3 ölçü).

artırılması, derinleştirilmesi, daha etkili hale getirilmesidir. Pasajın ilk dört ölçüsünün psikolojik içeriği mutlak surette alçak bir ses düzeyini zorunlu kılar; (3. oktav) do dahil her şey piano'dur. Artık Elettra adeta çevreden kopmuş, kendi sağır dünyasına kapanmış aklını yitirmiştir. Nitekim eşlik sadece piano nüanslı yaylılara bırakılır. Beşinci ölçüdeki (tahta üflemeliler ve kornonun da katıldığı) subito forte ile, dengesini gittikçe yitirmekte olan bir ruhun kısacık çılgılığının altı çizilir ve tüm pasaj aynı şekilde bir daha tekrarlanır. 121. ölçüden itibaren uzun nota değerleriyle genişletilen sekiz seslik kromatik dizi, (kromatizm geriliminin ilk yaşandığı 113. ölçüdeki dizi, kısa değerli yedi sestem oluşmuştur) son karar anına tırmanan yorucu bir merdiven işlevi görür. Mozart, kesin kararlı, keskin noktalı ritimi, aryanın doruk noktası olan 125. ve 126. ölçülerdeki tutti-forte akorlara saklar.

**EK 6:** Arya (No. 29a) “D’Oreste, d’Aiace” 110. ve 114. ölçüler arası

Postludium, timpani ve trompetlerin (orkestrasyonda) unison do’larıyla yankılanan karakteristik “zafer ritimi” (noktalı dörtlük + iki onaltılık + dörtlük) sanki bir ruhun zaferinin, başarısının sinyali gibidir. Mozart’ın, aryanın bitiminde en son, en güçlü ve önemli sözü söyleyen orkestrayı, iki tutti-forte final akorundan hemen önce, beklenmedik şekilde, iki ölçülüğüne geri çekmesi (131. ölçüde yalnız flütler, obualar ve yaylılar, 132. ölçüde yalnız obualar, fagotlar ve yaylılar kalır) manidardır. Coşkuya kapılan izleyiciyi de, yorumcuyu da (modern tiyatro tabiriyle, kısacık bir “yabancılaştırma efekti” yaparak) kendine getirmek üzere, bu muhteşem, gösterişli aryanın finali üzerine bilinçli olarak düşürülen hüznün, kederin gölgesidir.

Aryanın, son olarak değinilmesi gereken bir başka önemli özelliği, daha doğrusu bazı gırtlaklarda sorun yaratabilecek güçlüğü de olağan dışı sıklıktaki register geçişleridir. Dikkatle bakıldığında, çok kısa giriş ve köprü bölmeleri dışında Elettra’nın 11 sayfalık (134 ölçü) aryaı neredeyse nefes almaksızın söylemek zorunda oluşu bir yana, partinin çoğunlukla (2. oktav) do ile la bemol arasında

dolaştığı, gittikçe artan bir şekilde, aralıksız olarak fa-sol-la bemol çemberi dışına çıkamadığı görülür.

Orta registerden kafa registerine geçişin (2. oktav) re ile fa diyez ve sol notaları arasında gerçekleştiği düşünülecek olursa, partinin ne denli yoğun olarak “geçiş tonları”nı içerdiği ortaya çıkar. Üstüne üstlük bu tonların çoğunlukla piano olarak veya forte-piano kontrastlarıyla, tını bütünlüğü içinde verilmesi gereği, güçlüğün artması anlamına gelir. Sınır geçişlerinde ses renginin değişmemesi bazı kıkırdakların ve kasların gerilimlerine, ses tellerinin serbest kenarlarının tüm ses kası ile birlikte titreşmesine bağlı olduğundan, olağanüstü bir teknik hakimiyet, yeterince egzersiz ve fizik kondisyonu gerektiren bir aryaadır.

## 4.2. Erkek Karakterler

### 4.2.1. Idamante

#### 4.2.1.1. Arya (No. 2) “Non ho colpa”

“Suçlu sizsiniz” diye “zalim tanrılar”a isyan ederken bile Idamante’nin ifadesinde hiddetten çok ılımlılık ve ölçülülük hakimdir, çünkü asıl amaç burada ilan-ı aşktır. Eserin en uzun (12 sayfa, 150 ölçü), en kapsamlı bölümlerinden biri olan bu (quasi otobiyografik) arya özel bir ihtimamla bestelenmiş gibidir.

Si bemol majör; yücelik, heybet, ulu gibi vasıfların tonalitesidir. Coşkulu (spirito) ama son derece zarif, büyük bir kısmı alçak sesle (piano) ve sakin akan Allegro tempo ile görkemli ve ağır bir giriş vardır (Adagio Maestoso). En küçük bir abartı içermeyen, (30. ölçüde) hızlı koloratur bir süsleme motifinin kısa onaltılık (2. oktav) la’sı dışında sesin sınır bölgelerine uzak seyreden, yumuşak-hareketli, mütevazı bir partidir. Yalnızca güzellik, parlaklık gerektiren bir “lirizm” vardır. Forma yönelik yüksek sanat, ince işçilik hakimdir; tanımlanması çok basit olan iki bölmeli bir müzik biçiminin (sonatina formu) yayılıp çeşitlendirilmesi sonucu, ilk bakışta (dinleyişte) “biçimsizlik” izlenimi dahi verebilecek komplike, çarpışık bir yapı vardır.

Giriş (İntrodüksiyon, 1. ve 8. ölçüler arası Adagio) || A Bölmesi (9. ve 32. ölçüler arası, Allegro) || B Bölmesi (33. ve 66. ölçüler arası, fa majör) || Röpriz: Giriş’ (72. ve 87. ölçüler arası, Allegro, si bemol majör) || A’ (87. ve 103. ölçüler arası) || B’ (103. ve 138. ölçüler arası) || Codetta (138. ve 150. ölçüler arası).

Anlam yüklü duraklama anları (puandorglar), “Larghetto-Allegro” tempo değişimleri ve röprizdeki bol çeşitlemeli değişikliklerin yol açtığı zenginlik, doluluk ve birden fazla kesit içeren genişletilmiş B Bölmesi’nin ağırlığıyla oluşan devasa bir mimari vardır.

Hepsinden önemlisi; Mozart’ın hayatında çok müstesna bir yeri olan pürüzsüz, yumuşak sesi ile hayranlığını kazanan klarnetin ilk kez *Idomeneo* operasında, Idamante’nin aryasında kullanmış olmasıdır. Besteci, dönemin bu oldukça yeni (modern) çalgısını 31 bölümlük eserin sadece 7 bölümünde kullanır. Idamante ve Ilia’nın aryaları (No. 2, No. 19), Idomeneo’nun aryası (No. 6), Cavatina’sı (No. 26) ve eşlikli reçitatifi (No. 30); “Placido é il mar” Korosu (No. 15) ve Kuartettir (No. 21). Bunların dışında, prömiyerden önce eserden çıkartılan iki aryada daha yer alır klarnetler: Idamante’nin Rondo’su (No. 10b) ve Idomeneo’nun Final aryası (No. 30a). Klarnetin sıcak, yumuşak tonu ve renkleriyle donatılan müziklerden en büyük payı (çok sevilen) baba figürü alırken, kalan kısım “alter ego” (Idamante/Wolfgang), yüce sevgili (Ilia) ve halk arasında bölüştürülmüştür. Ortak payda her zaman sevgidir. Mozart bu çalgıyı ilk kez 15 yaşındayken yazdığı Mi bemol majör *Divertimento*’da (K. 113) kullanmış, iki yıl sonra aynı türde klarnetli iki eser daha vermiştir; ancak asıl 1777’de Mannheim Orkestrasının seslendirdiği eserlerde dinlediği klarnetler onu derinden etkilemiştir. 31 numaralı re majör “*Paris*” *Senfonisi* (K. 297) ilk klarnetli büyük senfonisidir (1778) (Michels, 1978, s. 55).

Kadınısı vasfıyla “sevilen ve seven kadın”ı (Ilia), destansı vasfıyla Idomeneo’yu temsil ederken, kahramanca aşk adına da Idamante’nin soylu duygularına aracı olur. Ilia’nın ilk aryasıyla (No. 1), Idamante’nin ikinci aryasında (No. 7) klarnetler yer almaz, çünkü bu bölümlere acı hakimdir ve Mozart, bu müziklerde yalnız içe dönük, mat renklere, diğer bir deyişle fagot ve özellikle obua tınısına ağırlık verir. 2 numaralı aryada uyumlu (uzunca) üçlü aralık zincirleriyle (10. ve 15. ölçüler, 19. ve 24. ölçüler arası) Idamante’nin dengeli ruh durumunun altını çizen, zarif sololarla (32., 36. ölçüler) onun tutkulu söylemine belli bir ılımlılık sağlayan klarnetler (zincir motiflerindeki minör tonaliteye rağmen) bol ışıklı bir atmosfer yaratmaktadırlar (Berlioz ve Strauss, 1904, s. 221-231).

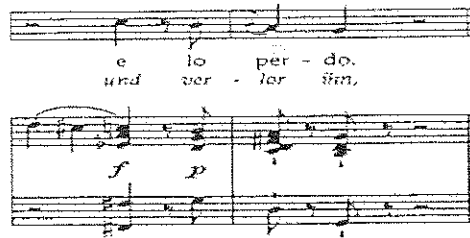
Buna karşıtlık oluşturan bir örnek, ikinci aryanın (No. 7) 28. ile 33. ölçüleri arasında, Idamante’nin üzüntüsüne ve acısına do minör bir “dolore” temasıyla eşlik eden obua ve fagotun (piano, oktav halinde unison) sololarıdır (“m’uccide il dolor”).

#### 4.2.1.2. Arya (No. 7) “Il padre adorato”

Kısa ve özlü bir monologdur. “Allegro” başlığına rağmen telaşsız olup, anlık (tek veya çift vuruşluk) forte vurgular, geçici “çıkışlar” (*f/p/sfp*) dışında baştan sona alçak bir ses düzeyi hakimdir (piano). 14 ölçü piano devam eden son bölme (C’) ve ilk kez ortaya çıkan mezzo fortelerle başlayan kısacık bitiş müziği; yalnız son iki ölçünün iki staccato akoru için, yine ilk kez belirtilen bir pianissimo nüans vardır. Büyük bir acıyla sahneyi terk etmenin en ince, en zarif müzikal ifadesi görülür.

İlk aryaya göre çok sade ve açık bir formu vardır; A Bölmesi (1. ve 18. ölçüler arası fa majör) || B Bölmesi (18. ve 28. ölçüler arası, re minör) || C Bölmesi (28. ve 38. ölçüler arası, do minör) || Röpriz: A’ Bölmesi (42. ve 59. ölçüler arası, fa majör) || B’ Bölmesi (59. ve 72. ölçüler arası, re minör) || C’ Bölmesi (72. ve 82. ölçüler arası, fa minör; 78. ölçüden itibaren, fa majör) || Codetta (82. ve 89. ölçüler arası).

Birkaç ayrıntı örneği vardır; kromatik motiflerle gelen babayı kaybetme anlarında (5. ve 8. ölçüler arası, “e lo perdo”) müziğin tamamen ve uzun kesintilere uğratılışı (ikilik suslar); beklenmedik sessizlik anları ve hiçlik duygusu hissedilir.



#### EK 8: Arya (No. 7) “Il padre adorato” 7. ve 8. ölçüler

14. ve 55. ölçülerde crescendo ile gelen forte “fremendo”lardan (babanın “hiddetten titremesi”) sonraki puandorglu genel suslar, daha uzun sükut anlarıdır. I. ve II. kemanların (19. ölçü vd. / 60. ölçü vd.), “ölüm” sözcüğü üzerine, direkt ilgili re minör tonalitede başlatıp beş ölçü sürdürdükleri pizzicato üçlü aralık zincirlerinin yarattığı soğukluktur.

Burada söz konusu olan, son çözümlemede pastoral, fazla karamsar olmayan bir müziktir. Idamante, babasının davranışındaki bu tuhaf ve acı veren değişmeye boyun eğen, durumu tevekkülle karşılayan bir insandır. İstirabını hiç duygusal olmayan abartısız bir tavırla, soylu, gösterişten bütünüyle uzak, yalın, klasik anlatım içerisinde çok rahat bir şan partisiyle ortaya koyar. Mozart, yaylı



çalgılar ve (iki koronun uzun pedal notalarının yumuşak zemini üzerindeki incelikli bir yazımla) üç solo tahta üflemelinin (flüt, obua, fagot) yarattığı bu samimi “oda müziği” atmosferinin fon perdesi için, “sükunet, lütuf, barış ve sevinç” tonalitesi olan fa majörü seçmiştir.

#### 4.2.2. Idomeneo

Idomeneo'nun ilk sahnesi (I. Perde, 9. sahne): Sakin, büyük bölümü continuo eşlikli bir reçitatif ile başlar. Fırtına sonrası, ”Deniz yatışmış...tatlı esinti...ıssız sahil...” Idomeneo mutsuzdur. Noktalı ritimlerle hareketlenen, forte yaylılar; zalim yemin yüzünden tanrılardan dilenen yardımı seslendirirler.

##### 4.2.2.1. Arya (No. 6) “*Vedrommi intorno l'ombra dolente*”

Üç zamanlı (3/4) “Andantino Sostenuto”dur. Geniş, telaşsız, her notanın ve vuruşun hakkını vererek, sesleri taşircasına, yürük fakat ılımlı bir tempodadır. “Credo”ların (“inanıyorum” duası) tonalitesi do majör olup, ciddi ama yumuşak ve nötr duygulardan ve heyecanlardan uzak, saf ve beyaz bir tonaliteye sahiptir. Henüz etraftaki, acının yalnız gölgesi vardır. Gerçek acı gelecekte, şimdilik biraz uzaktadır. Akacak olan kan yüzünden duyulan rahatsızlık ve tedirginlik vardır. (4/4) “Allegro di molto” (Mozart için en hızlı Allegro) dahil genel bir sessizlik, ürkeklik ve sinmişliğin hakimiyeti vardır; kısa forte'ler, aralara serpiştirilen anlık forte-piano ve çıkışlar dışında sürekli pianodur.

Yumuşak, ağaç üflemeli renkleri, “dolce” flütler, özellikle klarnetlerin yatıştırıcı tonu vardır. *Idomeneo* Mozart'ın, klarnetlere ihtiyaç duyduğu ilk operadır. Eserin genelinde gayet tutumlu bir şekilde, sadece gerektiğinde kullanılırlar. No. 6'dan önce ilk kez Idamante'nin “Non ho colpa” aryasında yer alan bu çalgı, Ilia'ya, özellikle de Idamante'ye ayrılan bölümlerde daha detaylıca ele alınır.

Hemen hemen hiçbir virtüözlük gösterisi içermeyen, (2. oktav) sol'den yukarı çıkmayan, daha çok, portenin üst iki aralığında dolaşan rahat, gerilimden uzak bir şan partisidir.

##### 4.2.2.2. Arya (No. 12a) “*Fuor del mar*”

Arbace kadar olmasa da, bir hayli yaş almış olan yaşlı adam için, eskigeleneksel “seria” üslubunda yazılmış, etkiye yönelik virtüözlük gösterisinin epey ağırlık kazandığı bir “bravura” aryasıdır. Model olarak “Geç Napoli Operası”

tarzındadır. Üç bölmeli “Da-Capo-Arya” formunda olup, dört zamanlı (4/4) “Allegro Maestoso”dur. Görkemli, soylu bir hava hakimdir ve çabuktur.

Operanın uvertürü hariç, 11 alyası ve 2 ansambli arasında yalnızca bu alyanın tonalitesi re majördür. Idamante'nin “No, la morte” alyası da çok benzer içeriği ve yapısı nedeniyle aynı tonalitede yazılmıştır, ancak bilindiği üzere bestecisi tarafından eserden çıkartılmıştır. Idomeneo'nun temel tonalitesi re majördür. Uvertür ve koro bölümlerinin çoğu, “Marcia” (No. 8), “Ballet” (No. 32) gibi bazı orkestral bölümleri ve her üç perdenin Final'leri için de donanım iki diyez'lidir. Genelde eserin tümünün, özellikle de Idomeneo'nun ikinci alyasının derinlemesine kavranabilmesi, içeriğinin tam anlamıyla irdelenebilmesi için en başta, 18. yüzyıl müzik estetiğine göre re majör tonalitenin bazı karakteristik özelliklerinin ve yol açtığı çağrışımların anımsanması gerekir: Büyüklük, zafer şarkılarına uygunluk, biraz keskinlik, trompet destekli gürültü, ruhun kahramanlık eylemine atılması, gök gürültüsü / şimşek tanrısı ile kurulan ilgi, debdebe, savaş patirtısı, zafer, “Alleluia” (tanrıya “şükür” duası), savaş çığlıkları, büyülu ışık aydınlığı, hayata karşı erkeksi, net bakış vb.

Bu özellikler (betimlemeler) ve çağrışımlar, hem “Fuor del mar”ın içerdiği müzikal göstergelerin, hem kralın kişiliği ve durumunun, hem de bu merkez figürün ve alyanın etrafında dönen bütün bir dramın doğru algılanmasında anahtar niteliğindedir. Idomeneo, sürekli zafer peşinde koşan, sert, savaşta gümbürdeyen, askerlikte başarılı, son çözümlemede egosu şişkin, kibirli bir kahramandır. Arya, aslında çok açık olmasa da, bir diklenmenin, kadere ve korkunç deniz tanrısına karşı bir isyanın ifadesidir. Eserin merkezinde yer alan alyanın, re majör akorunun 3 yapı taşından (temel sesinden) oluşan basit ama görkemli (inici) “fanfar” (trompet sinyali) motifi, re-la-fa diyez (“fuor-del-mar”), üçüncü perdenin Final Korosunda aynen, re-la-fa diyez (“scen-da A-mor”) şeklinde tekrarlanırken, uvertürde (ters yönde, çıkıcı olarak, “çeşitleme” yoluyla genişletilip altı ölçüye yayılarak) re-fa diyez-la-(re) dizilimiyle operanın 3 temel sütununa damgasını vurur.

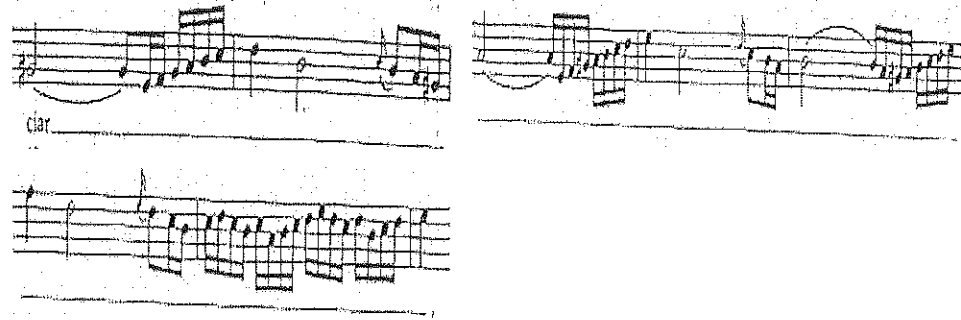


EK 10: Arya (No. 12a) “Fuor del mar” 16. ve 17. ölçüler

Bu önemli karakteristik motif eserin çeşitli yerlerinde, farklı ritim, tempo, ton ve varyasyonlarla, kah açık, kah kapalı şekilde, duruma ya da karaktere yönelik bir relasyon içinde, bazen arka, bazen ön planda (ana tema olarak) önümüze çıkar. Mozart'ın mükemmel biçimde uyguladığı bu yöntem, barok “çağrışım” motifiyle temeli atılan, Weber'in “anımsatma motifleri”, Berlioz'ün “idée fixe”leri üzerinden Wagner'in “Leitmotiv” tekniğine bağlanan muazzam köprünün bir ayağıdır.

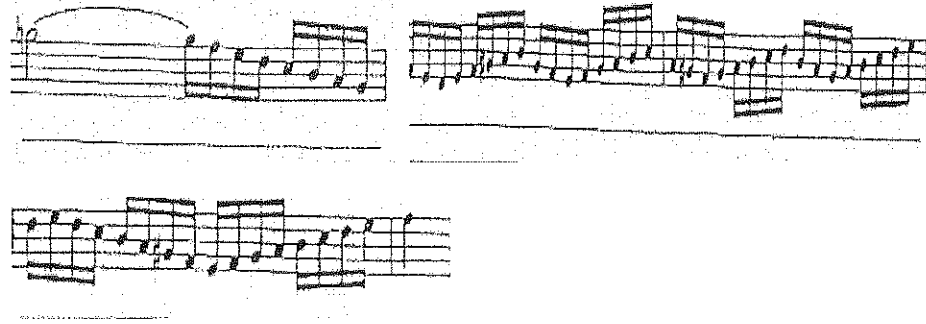
İntrodüksiyon (15 ölçü) ve A Bölmesi (16. ve 32. ölçüler arası): Sırayla devreye giren viyolonsel, viyola, I. ve II. keman gruplarının kıpırdaşan figürleriyle (on altılık ikili aralık zincirlerinin, tril benzeri hareketleri) resmedilen deniz; hırçın (forte) keman pasajlarıyla (11. ölçüden itibaren, çıkıcı gam, otuzikilik-onaltılık kombinasyonlu agresif motifler, arpejler) duyumsatılan fırtına tablosudur. “Müziksel metafor”, denizdeki ve kalpteki fırtınanın çakıştırılması gibi.

A' Bölmesi (33. ve 51. ölçüler arası) Neptunus teması: Deniz tanrısının tehdit, kin ve nefretidir. Buna karşılık nefes kesici koloraturlar bulunur (40. ve 47. ölçüler arası): “Minacciar” (tehdit etmek, korkutmak, yıldırma) sözcüğünün son hecesi üzerindeki, yedişer ölçülük enstrümantal, tek nefeste tamamlanması imkan dışı korkutucu pasajlardır.



**EK 10:** Arya (No. 12a) “*Fuor del mar*” 40. ve 47. ölçüler arası

A'' Bölmesi (52. ve 76. ölçüler arası) Neptunus temasının çeşitlemesi: “Minacciar” koloraturları (60. ve 67. ölçüler arası) yükseltilem çıtayı içerir: 4 ölçü içinde 56 onaltılık notalar, üstelik (1. oktav) re'ye kadar inen, olağandışı pes vokaliz pasajıdır (68. ve 72. ölçüler arası).



**EK 10:** Arya (No. 12a) “*Fuor del mar*” 68. ve 72. ölçüler arası

B Bölmesi (84. ve 104. ölçüler arası): Fa majör “Fiero Nume” (mağrur tanrılar) temasıdır. Kaderin sorgulanışı, yumuşama ve ılımlı cümleciklerdir (la minör, fa diyez minör). Onaltılık notaların, yerlerini sekizlik notalara bırakmasıyla gerçekleşen (doğal) tempo ağırlaştırmasıdır. 94. ölçüde “destino” ile (kader) ve 98. ölçüde “naufragar” ile (geminin batması) gelen, la minörün dominantındaki forte duraklar (puandorglar); kısa süreli soluklanma ve bekleyiş ile anımsama anları, suskuları içerir.

A Bölmesi (108. ve 124. ölçüler arası) Röpriz: 66 ölçü boyunca aynı teknik (fiziksel) güçlüklerle (denizde dalgalarla boğuşurcasına) tekrar girişilen, bitmek bilmeyen bir mücadeledir.

A’ Bölmesi (125. ve 147. ölçüler arası): İlk gelişinden daha kapsamlı bir Neptunus Bölmesidir.

A’’ Bölmesi (148. ve 169. ölçüler arası): 168. ölçüde geleneksel kadans vardır (empvizasyon).

Küçük Postludium (6 ölçü).

### 4.2.3. Arbace

#### 4.2.3.1. Arya (No. 10a) “*Se il tuo duol*”

Arbace’nin, efendisine, tek isteğinin onun acısına son vermek olduğunu ve tahta göz koyan rakipleri felaketlerin beklediğini dile getirmek için durup söyleyeceği 4,5 dakikalık bir aryadır. Genelde bu arya rejisörler için ilgi çekici olmayıp, sadece sorun yarattığı gibi, üst düzeyde bir performansla sunulmadığında, izleyici için de bir kaba dönüşebilir düşüncesi ile 1876 Viyana versiyonunda, amatör bir tenorun yetersizliği sebebiyle bestecisi tarafından eserden çıkarılan bu aryaya, günümüzde de artık pek yer verilmemektedir. Oysa söz konusu olan, insan

sesi, iki obua, iki korno ve yaylı çalgılar için enstrümantal bir konseptle bestelenmiş, mücevher değerinde “konsertant” bir “aria d’agilita”dır.

Arbace’nin, ses kategorisi açısından, Başrahip (“küçük parti”) gibi bir “karakter tenoru” olduğu belirtilir. Bir rolün “boyutu”nun, sayfa sayısı, ya da sahnede bulunma süresiyle düz orantılı olmadığı üzerinde durmak gerekir. Hem karakter çizme, canlandırma (oyunculuk), hem teknik anlamda ses hakimiyeti (şarkıcılık) yönünden, Arbace partisinin en azından Idomeneo’nunkiyle kıyaslanabilecek derecede güçlükler barındırdığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Nihayet, tam olarak hakkı verilmek koşuluyla canlandırıldığında, Arbace de “büyük” bir roldür, güç ve büyük ariyalar (partiler) seslendirmektedir.

“Se il tuo duol”de (121. ölçü, “duol”), 1. oktav (dörtlük) re’nin 2. oktav la’ya piano olarak bağlanması şeklinde gelen 1,5 oktavlık aralık, aynı zamanda Arbace partisinin sınır notalarını belirler. Arbace’nin bu ariyasındaki ses skalası, Idamante’nin ve Idomeneo’nun ariyalarındakinden daha geniştir.

The image shows a musical score for the aria "Se il tuo duol". It consists of two systems. The first system (measures 121-122) shows the vocal line with the lyrics "duol" and "Sulmerz". The second system (measures 122-123) shows the instrumental accompaniment, including an Oboe (Ob.) part. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

**EK 11:** Arya (No. 10a) “*Se il tuo duol*” 121. ve 122. ölçüler

Yalnızca 18. ve 22. ölçüler ile 87. ve 91. ölçüler arasındaki, II. keman grubuyla diyaloga giren işlek, enstrümantal onaltılık pasajlar vardır (gam, arpej ya da trilden çok daha güç olan, ikili ve üçlü aralıkların sırayla, ardı ardına birbirine eklendiği “vokaliz” dizisi). Ayrıca ikinci ariyada (No. 22; 137. ve 146. ölçüler arası), ilk dört ölçüsü keman, sonraki altı ölçüsü piyano için, konçertant stilinde yazılmış parçalara ait ezgilermiş izlenimini veren, “salvate” (“kurtarın”) sözcüğü 143. ölçüde (kasten) bir onaltılık susla bölünür. Böylece legato çalgı frazları tipine yaklaştırılan ve tipik bir kadans trili ile son bulan parlak (brillante) koloratur cantilena<sup>9</sup>’nın altından kalkmak, opera pratiğinde, alışlagelmiş anlamda ortalama bir “karakter tenoru”nun sınırlarını zorlar.

<sup>9</sup> Yumuşak akışlı vokal veya enstrümantal pasaj

fac - re... del... pis - ri,  
- san - die - nan - kin - ten,

**EK 11:** Arya (No. 10a) “*Se il tuo duol*” 18. ve 22. ölçüler arası

sal - va  
pren - ce, il re,

**EK 11:** Arya (No. 10a) “*Se il tuo duol*” 140. ve 146. ölçüler arası

İtalyan ekolüne göre Arbace, ya “tenore leggero o di grazia”, ya da “tenore lirico” kategorisine sokulabilir. Sıcak, yumuşak ama parlak (brío) renkli bir ses ve coşkulu (spirituoso) ama lirik bir karakter gerektiren bir partidir. Özellikle olağan dışı bir ajilite yeteneği talep eder yorumcudan. 1. oktavin fa, mi, re notalarına oldukça sık uğrayan, tiz/pes yönlerine doğru büyük aralıklarla ani sapmalar gösteren (121. ve 122. ölçülerde olduğu gibi, onların paralelindeki 53. ve 54. ölçülerdeki mi bemol-fa diyez artık dokuzlu atlaması vb.) zikzak melodi hattı, seste çok özel bir tını bütünlüğü gerektirir. Pes tonların yeterliliği (tınlaması, tıkanmaması, boğulmaması), tiz tonların incelik sivrilmemesi, batıcı olmaması burada ön koşuldur.

duol

**EK 11:** Arya (No. 10a) “*Se il tuo duol*” 53. ve 54. ölçüler

Bu babacan tavırlı, olgun, gösterişsiz adamın yaşça Idomeneo’dan daha büyük olduğu varsayımı, Mozart’ın, koyu, daha pes ses (yaşlı) arayışlarına yol açmıştır, bu sebeple aklın almayacağı “casting”ler ortaya çıkmıştır. Oyuncu geçmişine bakıldığında, bir dizi dramatik-lirik bariton, profundo-baslar dahi bu partiye soyunmuştur. Sözü edilen iki ariyanın, tek notasına bile müdahale edilmemesi koşuluyla, bu sesler tarafından üstesinden gelinmesi tabiata, gırtlak anatomisine

aykırı, dolayısıyla imkan dışıdır. Mozart'ın görüşü hiçe sayılarak girilen bu deneysel Arbase seslendirmeleri pek doğru değildir.

Mozart, "Se il tuo duol" (do majör, 4/4 lük, Allegro) ile eski üslupta bir "Da-Capo Arya"nın en kolay yoldan nasıl şekillendirilebileceğini göstermektedir (gelişmiş, daha geniş boyutlu ve ayrıntılı aya formu üzerine olan bölüm daha sonra 22 numara ile gerçekleşecektir).

İntrodüksiyon (14 ölçü) || A Bölmesi (15. ve 37. ölçüler arası, do majör) || A' (38. ve 58. ölçüler arası, sol majör) || B Bölmesi (65. ve 78. ölçüler arası, sol majör-la minör) || Röpriz: A Bölmesi (84. ve 105. ölçüler arası, do majör) || A' Bölmesi (106. ve 126. ölçüler arası, do majör) || Coda (126. ve 139. ölçüler arası) || Kadans (131. ölçü) || Postludium (8 ölçü)

Reçitatifte olay örgüsü, aryada kahramanın duyguları eski üsluba göre işlenir. Arbase (efendisinin acısı dolayısıyla) duyduğu acıyı parlak bir tonalitede ve canlı bir tempoyla dile getirmeye başlar. Ritim kararlı, ezgi üslubuysa "eroico" karakterdedir (majör akoron temel sesleriyle oluşturulan tema). Bu kralın olgun, erdemli, kendine güvenli, korkusuz edasıdır. Çok küçük insani tereddüt, çekinme, gerginlik anları elbette olabilir: İlk A' Bölmesinin 40. ve 45. ölçüleri arasındaki tema gibi. Arbase partisinin 53. ve 54. ölçülerindeki uzun (birlik) notaların oluşturduğu "uyumsuz" (disonans) artık dokuzlu aralığı (1. oktav mi bemol ile 2. oktav fa diyez), geleneksel armonide kaçınılması gereken bir "şan" hareketidir ki, burada bir aykırılık, dik başlılık simgesi olarak sayılır. Aynı anda gerçekleşen bir minör (do) akorla eksik yedili akoron bağlantısı da bir diğer gerilim göstergesidir.

B Bölmesinin 71. ölçüsünde başlayan modülasyonla ortaya çıkan la minör burukluğu ancak beş altı ölçü sürer. Mozart'ın, Napoli ekolünün kurucusu Alessandro Scarlatti'den örnek aldığı orkestrasyon çok sadedir: Yaylılar, iki obua ve iki komodur. İkinci aryaya ise yalnızca yaylılar eşlik eder.

#### **4.2.3.2. Reçitatif (III. Perde, 5. sahne) "Sventurata Sidon!"**

Bu Accompagnata monolog, aryayla (No. 22) birlikte, özel oyunculuk ve duruma yönelik dramatizasyon gücü gerektiren, geniş kapsamlı, Arbase'nin esas ve en önemli (solo) sahnesidir. Güzel sahil kentini Idamante, I. Perde'nin 3. sahnesinde "sadık Sidon" ("fedele Sidon"), Elettra da II. Perde'nin 5. sahnesinde "Sidon sahilleri" ("Sidonie sponde") sözleriyle, şefkatli bir tonla anarlar. Arbase, doğrudan hitap ederek ("Talihsiz Sidon!") diyaloga girdiği başkenti, bu sahnede adeta canlı bir varlık konumuna yükseltilir.

Yaylı çalgılar eşliğindeki “Talihsiz Sidon” reçitativi, ağır (24 ölçü) ve hızlı (20 ölçü) olmak üzere iki ana kısımdan oluşuyor.

A Bölmesi (Adagio): Ciddi, durgun, si bemol majörün soylu, üstün, seçkin havası hakimdir. İki ölçülük, görkemli ama sessiz, suskun bir müzik cümlesidir. Anlamları çarpmalarla güçlendirilen noktali ritimli sospiro (iç çekiş) motifleri vardır. Cümlenin tekrarı ise, do majördür. Kente hakim olan “ölüm, katliam” hisleri “Orror” (dehşet) sözcüğüyle, 6. ölçüde, ilk forte-piano eksik yedili akoru ile “morte” tonalitesine geçer. “Keder cümlesi”, sol minör melankolisiyle biraz daha uzundur. 11. ölçüdeki “gözyaşı” (pianto), eksik yedili ile gelir. “Keder cümlesi” 12. ölçüden itibaren (“ıstırap” sözcüğüyle) re minör tonunda tekrarlanır. Buraya kadar çizilen, kentin içler acısı durumu, görüntüsü söz konusudur.

15. ölçüde, duraksamalarla, tereddüt içinde Tanrı’nın merhametine yönelir. İlk kez 8. ölçüde II. kemanın sergilediği ritmik ufak motif (bir onaltılık sus ile üç onaltılık nota), buradan itibaren (16. ve 17. ölçüler) Adagio boyunca çeşitlenen en önemli yapı taşıdır. “Sangue” sözcüğüyle (20. ölçü) işitilen sert, “stretto cümle” ile sırayla devreye giren I., II. keman, viyola ve basın, ezgiyi sıkıştırarak sunuşları (temaların biri bitmeden diğerinin başlaması) ve üç kez tekrarlanan fa-fa diyez kakışımının keskin tanımlaması mevcuttur.

san-gue: un Ni-me so-lo ba-sta  
-mg bat. Nho ci-ne branchi's, die al-le

**EK 12:** Reçitativ (III. Perde, 5. sahne) “*Sventurata Sidon!*” 20. ve 21.

ölçüler

24. ölçüde; şiddet (“rigore”), yerini er geç merhamete (“clemenza”) bırakacaktır sözleri ile Arbace beklentisini, dileğini, ama esasen temel inancı ve hayat görüşünü anlatır.

B Bölmesi (Allegro, 25. ölçü): Görünen o ki, bu sefil duruma hala acıyan yoktur. 27. ölçüden itibaren ifadede güç gereksinimi, son ölçüye kadar sürekli fortedir. “Sağır” (“sordo”) Tanrılara seslenir.

Re minör baş kaldırı motifi: Çıkıcı yönde, hızlı, sert, öfkeli otuzikilik notalardan oluşan gam ile yukarı doğru, semaya (“cielo”), tanrılara diklenmenin



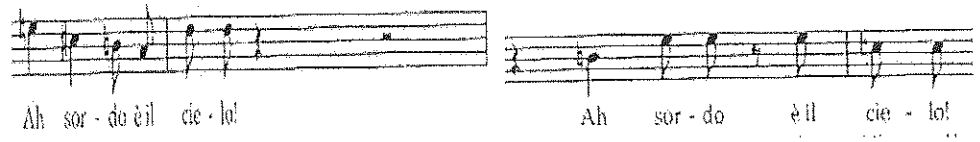
sembolüdür. Keskin, noktalı, tutuk ritimle tekrar aşağı iniş, başlanılan noktaya dönüş (kendine geliş), defalarca tekrarlanır.



**EK 12:** Reçitatif (III. Perde, 5. sahne) “Sventurata Sidon!” 27. ve 28.

ölçüler

“Sağır Tanrılar”ın ikinci tekrarında (30. ölçü), ilkinde olmayan, kolaylıkla gözden kaçabilecek (küçücük) bir sekizlik sus vardır. Bu ikinci gelişte “sordo” daha çabuk, “cielo”dan önce çok kısa bir tereddüt anı, takılma (kekeleme) söz konusudur.



**EK 12:** Reçitatif (III. Perde, 5. sahne) “Sventurata Sidon!” 28. ve 31.

ölçüler arası

Baş kaldırı motiflerinin tekrarı, la minör loşluğundadır. Yıkılmış, viran (“rovine”) bir ülke (37. ölçü), Arbace’nin öngörüsüdür. Kahır tonalitesinde, mi minör devam eden, (dört ölçüden beşe çıkarılan) baş kaldırı motifleri vardır. 42. ve 43. Ölçüler; sefaletin, felaketlerin, o yıkılış gününden önce bitmesinin, yürek burkan olanaksızlığı ile Arbace’nin inancı anlatılır.

#### 4.2.3.3. Arya (No.22) “Se cola ne fati e scritto”

Yaklaşık olarak Idomeneo’nun eski Napoli üslubundaki “Fuor del mar” ariasının boyutlarında ve kapsamındadır. Ancak onun kadar teknik güçlük içermez. Genç kuşağın “yeni napoliten” tarzına daha yakındır, lirik, özellikle müziğinin klasik güzelliği ve mükemmel formuyla öne çıkar. Mozart’ın (ve döneminin) parmakla gösterilebilecek Da-Capo’larından biridir.

“Sventurata Sidon” reçitativi, mükemmel (tam) kadansla, mi minör hüznü (sızısı) içinde biter. Beklenen (hissettirilen) tonalitede başlatılmayacak olan ariya, Arbace’nin değişen ruh durumuyla orantılı olarak tekrar ortamı yaratacak ve izleyiciye umut ışığı tutacaktır.

Birinci ölçüde mi majör tonunda başlayan ezgi ancak ikinci ölçüde ariyanın asıl tonalitesi olan la majörü tayin eder. Yürük (sakin, ancak fazla ağır olmamasına özellikle dikkat edilmesi gereken) temponun (Andante) yanı sıra, dinamik 157 ölçünün yalnızca 15'i fortedir. Böylece ılımlı, sessiz ve huzurlu bir havanın koşullarını hazırlar.

Sadece tek kuvvetli vuruşa sahip olan üç zamanlı ölçünün (3/4 lük) uçucu ritimi, tonların fiziksel materyali ile yerküre arasındaki bağı hafifletir. Böylece Arbace'nin temennilerinin ve duasının göğe kolayca yükselmesini, tanrılar katına daha çabuk ulaşmasını sağlar. Yalnızca bu ariyada, forte olmasına rağmen, final akoru zayıf vuruşa denk gelir. Son ölçünün bir dördlük "sus"la tamamlanmaması; müzikte akan zamanın metrik düzeni içinde yaşanan eksiklik ve boşluğu hissettirir. Arbace sahneyi terk ettikten sonra da süren, yer çekiminden bağımsız bir ebedi hissi, her şeye hükmeden varlığa yönelik yakarış (preghiera) müziğinin mistik yorumunu tamamlar.

Ariyanın geç barok yapı bütünlüğü üç ana gövdeden meydana gelir: A Bölmesi (65 ölçü) || B Bölmesi (20 ölçü) || A Bölmesi (72 ölçü). Da-Capo-Ariya formu gözlemlenir: İntrodüksiyon (3 ölçü) || A Bölmesi (4. ve 28. ölçüler arası, la majör) || A' Bölmesi (29. ve 59. ölçüler arası, mi majör) || B Bölmesi (66. ve 85. ölçüler arası, mi majör) || Röpriz (86. ölçü) || İntrodüksiyonun tekrarı (3 ölçü): A Bölmesi (89. ve 112. ölçüler arası, la majör) || A' Bölmesi (113. ve 124. ölçüler arası, la majör) || Coda (146. ve 157. ölçüler arası) || Kadans (149. ölçü)

Yaylı çalgıların partilerinde görülen, belki de eserin başka bir bölümünde rastlanamayacak yoğunluktaki yazı stili, şan partisinin sade armonik yapısı üzerine kurulan ve Bellini tarzı bir Belcanto lirizminin habercisi olan legato/cantabile frazlarla (48. ve 55., 71. ve 74., 125. ve 129., 137. ve 141. ölçüler vb.) diyalektik bir bütünlük içinde kaynaşır.

Yaylıların, şan partisinin "şarkılı" çizgileriyle biraraya getirilmiş, karışık yatay yazısı, koloratur (onaltılık) pasajlarda yerini hemen dikey yazıya bırakır (24. ve 26., 56. ve 58., 142. ve 145. ölçüler arasında olduğu gibi).

Arbace kaderden (fato), alın yazısından (Girit'in meçhul, korkulan geleceğinden), tanrılara karşı işlenen suçun, itaatsizliğin bedelinin ödeneceğinden söz etmektedir. Onlara, "ama prens ile kralı kurtarın, koruyun" diye uzun uzadıya yalvarmaktadır ("salvate" sözcüğü tam 12 kez tekrarlanır). Bunlar, sözü edilen yazı

tarzları da göz önünde bulundurulduğunda, dolaysız olarak (yüksek-barok dönemi) oratoryo aryaalarını akla getirir.

Tanrılara eğer daha fazla “kan gerekiyorsa”, kendininkini sunarak (“ecco il mio”), Idomeneo’dan, Idamante’dan, hatta Iliad’dan da önce, ilk Arbace kurban edilmeye rıza gösteren kişi olur. Halkı ve sevdikleri için hayatını ortaya koyar. “İşte benim kanım” sözlerinden itibaren (70. ölçü vd.) polifon yazı aşamaları sıkılaştırılmaya başlar. Arbace’nin, krallığın yaşaması için “adil tanrılardan” bağışlanma (merce) dilediği 10 ölçülük kesit (75.-85. ölçüler), si ve fa diyez tonları eksenindeki armonisiyle, ariyanın tek (asıl) minör bölümüdür.

“Tanrılar! Girit hüküm sürer veya düşer” cümlesinin (Röprizde, 117. ölçüde) 7. kez gelişindeki 5 ölçülük la minör kesit, çok kısa, ikinci ve son minör bölümüdür. Sonuçta 157 ölçüsünün yalnızca 15’i minör burukluğunu taşır. Bu “non passionato” ariya, neredeyse bütünüyle, kederi, gamı aşmış, acının da ötesine geçmiş bir ermişin, tanrılarına dinsel huzur içinde yönelttiği duayla üç diyezli tonun aydınlığında süzülüp gitmektedir.

36. ölçü; metnin anlamını destekleyici dramatisasyon işleviyle (ülke düşer, tarihe karışır), etkili si majör akorlarla, ariyanın başından beri ilk fortedir. Ağırlığını ortaya koyan bu ritim, (puandorglu) 37. ölçüde, üsluba uygun şekilde yapılması gereken küçük kadansın hazırlayıcısıdır.

İlk kez 17. ölçüde ortaya çıkan ikinci bir ritmik motif ise (sekizlik sus+iki onaltılık+sekizlik, çoğunlukla tekrarlanarak), 38. ve 39. ölçülerdeki tekrarın ritmik unsuru olur. Bu ritimin, ezgisel motiflerle birleştiği asıl karakteristik kesit, 44. ve 48. ölçüler arasındadır. Motifler I. keman ve baslarda inici, viyolalarda çıkıcı yöndedir.

Kolayca dikkatlerden kaçabilecek son bir ayrıntı ise, çalgılama tekniğindeki aşırı titizlik örneğidir. Güçlü vurguların (nüansın) partiler arasında, yatay doğrultuda kaydırılışıyla yaratılan orkestral efektle hacim duyumu vardır (13. ve paralelindeki 98. ölçülerde yalnız bir kereye mahsus olarak kullanılan bir yöntem). “De-i” (“Tanrılar”) sözcüğünün ilk hecesinin (birinci vuruş) keman ve viyola grupları, ikinci hecesinin de (ikinci vuruş) çello ve bas grupları tarafından vurgulanması şeklindeki manidar Sforzando’lar (sf) söz konusudur.

## SONUÇ

Mozart'ın kompozisyon stili *kontrast*'lara ve *diyalog*'lara dayanır. Başta dinamik olmak üzere, ezgisel, ritmik, armonik, vb. zıtlıklar onun müziğinin temel özelliklerindedir. Karşılıklı söyleşi tarzıysa, öncelikle opera türünde geliştirip doruk noktasına ulaştırdığı, müzik tarihine damgasını vurmuş olan tipik Mozart üslubudur. Bu, sorulu cevaplı sohbet şeklinde gelişen, diyalog prensibi onun hem vokal, hem de çalgısal tüm bestelerini kapsar.

*Idomeneo*'da olduğu gibi diğer operalarında da yarattığı kişilerin karakter nitelikleri daima tüm insani ruhsal yapıyı kapsar. Neredeyse konuşma dilinden (metinden) çok müziğin diliyle çizilen bu portrelerde, kanıyla canıyla “yaşayan” insandır sahnedeki. Bu nedenle Mozart hep kompleks kişilikleri, yoğun karmaşa yansıtan ruh hallerini ve sorunlu ilişkileri işlemektedir.

Yorumcuları her şeyden önce iki temel zorluk beklemektedir. İlki, bu karakter özelliklerinin ayrıntılı olarak irdelenmesi; ikincisi, ses ve karakter bağlamında gerektiği şekilde, özellikle ciddi güçlükler taşıyan ses tekniği anlamında, bu rollerin üstesinden gelinmesi. Ayrıca tarihsel, mitolojik arka plan hakkında ön hazırlıklar ve dramaturgi donanımı da mükemmel bir yorumun diğer koşullarıdır.

Çok çeşitli bir kişi kadrosu içeren bu operada Tanrı, kral, prens, prenses, rahip, köle, bilge sırdaş, arkadaş gibi karakterler sahip oldukları tüm psikolojik karşıtlıklarla, ayrılmaz bir bütün şeklinde canlandırılırlar. Mozart kişilerini her zaman, ne tam anlamıyla “kötü”, ne de büsbütün “iyi” olarak sergilemiştir. İnsani zaafların, tutku ve hırsların, sevgi-sevgisizlik ikilemelerinin altları çizilir. Başta *Idomeneo*, *Idamante* ve *Ilia* olmak üzere, yarattığı karakterlere, aralarındaki ikili üçlü ilişkiler bağlamında, kişisel yaşamından çok şey yansıtmıştır Mozart.

## KAYNAKLAR

- Alexiou, S. (1991). *Minos Uygarlığı*. (E.T. Tulunay, Çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Altar, C. M. (2010). *Opera Tarihi Cilt 1* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Berlioz, H., Strauss, R. (1904). *Instrumentationslehre, von Hector Berlioz. Ergaenzt und rev. von Richard Strauss Teil I*. Leipzig: C. F. Peters
- Biberyan, M. (2001) *Mozart'ın "Le Nozze di Figaro" ve "Die Entführung aus dem Serail" Operalarındaki Kadın Karakterlerin Ses ve Rol Bakımından İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bourne, J. (2010). *Oxford Dictionary of Opera Characters*. Oxford: Oxford University Press.
- Brockett, O. (2000) *Tiyatro Tarihi*. (S. Sokullu, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büke, A. (2006). *Mozart Bir Yaşam Öyküsü* (2. Basım). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Büke, A. (2000). *İki Dahi Üç Opera* (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Brandau, B., Jablonka, P. ve Schickert, H. (2004). *Troya*. (A. Kanat, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Elias, N. (2000). *Mozart Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine* (1. Basım). (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991.)
- Erhat, A. (1984). *Mitoloji Sözlüğü* (3. Basım). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Glover, J. (2006). *Mozart'ın Kadınları* (1. Basım). (A. B. Dehni, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Greither, A. (1977). *Die sieben grossen Opern Mozarts*. Kassel: Baerenreiter Verlag.
- Habermann, G. (1978) *Stimme und Sprache*. Kassel: Baerenreiter Verlag.

Hamilton, E. (1992). *Mitologya* (6. Basım). (Ü. Tamer, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.

Harnoncourt, N. (2009). *Idomeneo*. Graz: Styriarte Festival Edition.

Harnoncourt, N. (2005). *Mozart Dialoge*. Salzburg: Residenz Verlag.

Harnoncourt, N. (1981). *Der Romantik Begriff in Idomeneo*. Graz: Styriarte Festival Edition.

Hartmann, R. (2013). *Şipşak Mozart* (1. Basım). (G. Gürtunca, Çev.). İstanbul: Doğan Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003.)

İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik* (10. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İzmir Devlet Opera ve Balesi Idomeneo Program Kitapçığı (2007).

Jacobs, R. (2011). *Senfoni*. (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1976.)

Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi* (3. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Kloiber, R. (1978). *Handbuch der Oper* (9. Basım). Kassel: Baerenreiter Verlag.

Kupfer, H. (1991). *Idomeneo ist ein politisches Drama von A bis Z*. Berlin: Komische Oper Dramaturgi Bürosu.

Levi, E. (2011). *Mozart ve Naziler*. (D. B. Cenkiler, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010.)

Michels, U. (1978). *Atlas zur Musik* (2. Basım). Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag

Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik Tarihi* (10. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.

Necatigil, B. (2006). *Mitologya Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar* (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Parouty, M. (2012). *Mozart Tanrıların Sevdiği* (1. Basım). (A. Berktay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988.)

Publig, M. (2004). *Mozart-Dehanın Gölgesinde* (2. Basım). (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Salzburg Operası, Idomeneo Program Kitapçığı (1991).

Say, A. (2014). *Müzik Yazıları* (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni / Müziğin Görkemli Yolculuğu* (2. Basım). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Sühring, P. (2008). *Die Musikforschung* (3. Basım). Kassel: Baerenreiter Verlag.

Thomson, K. (2004). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü* (2. Basım). (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977.)

Yener, F. (1964). *100 Opera*. İstanbul: Doğan Kardeş Basımevi.

EK 1

Recitativo (1. sahne) "Quando avran fine omai"

9

ATTO PRIMO

Appartamenti d'Ilia nel palazzo reale,  
in fondo al prospetto una galleria.

ERSTER AKT

Ilia's Gemächer im königlichen Palast. Auf  
dem Prospekt im Hintergrund eine Galerie.

Scena I

ILIA sola

Szene I

ILIA allein

Recitativo

ILIA

Quan - do av - ran fi - ne o - ma - i      l'a - spre sven - tu - re  
Wann ier - den je - mals en - den      all die - se Schick - sals -

Archi (Continuo)

Andantino

3

Ilia

mi - e?      I - lia in - fe - ll - ce!  
- schli - ge?      E - len - de I - lia.

p Archi

5

Ilia

Di tem - pe - sta cru - del mi - se - ro a - van - zo, del ge - ni - tor e de' ger - ma - ni  
aus dem furcht - ba - ren Sturm ü - brig ge - blie - ben, be - raubt des Va - ters und der tapf - ren

(Continuo)

BA 4562a



10

7

IIa

pri - va del bar - ba-ro ne - mi - co mi - sto col san - gue il san - gue  
Brü - der! Dem Blut brü - ta - ler Fein - de hat sich ver - mischt das hei - ße

9

IIa

vit - ti - me ge - ne - ro - se, a qual sor - te piú re - a ti ri -  
Blut die - ser ed - len Op - fer. Für welch schim - me - res Schick - sal woll'n die

*ff* Archi

11

Allegro

IIa

- ser - ba - noi Nu - mi? ... Pur ven - di - ca - ste vo - i di  
Göt - ter mich scho - nen? ... Wol - len sie et - wa Ra - che für

14

IIa

Pri - a - mo e di Tro - ia i dan - nie l'on - te? Pe - ri la flot - ta Ar -  
Tro - ja und für des Pri - a - mus Schmach und Schan - de? Der Grie - chen Flot - te

BA 4562a

17

Ilia

- gi - va, e I - do - me - ne - o pa - sto for - se sa - rà d'or - ca vo - ra - ce ...  
sank doch, I - do - me - ne - o war viel - leicht gar das Mahl gie - ri - ger Hai - e ...

Lamir Devlet Opera ve  
Balsci Müdürlüğü

20

Ilia

ma che mi gio - va, oh ciel! se al pri - mo a - spet - to di quel  
Beim Him - mel, was hilft mir das! wenn schon beim An - blick I - da -

23

Ilia

pro - de - l - da - man - te, che al - l'an - de mi ra - pi, l'o - dio de - po - si, e  
- man - tes, des Prin - zen, der mich dem Meer ent - riss, Hass von mir ab - stel. Zum

25

Ilia

pria fu schia - voll cor, che ma'c - cor - ges - si d'es - se - re pri - gio -  
Sklav - ven ward mein Herz, eh' mir be - wusst war, hier sei ich nur Ge -

## Andante agitato

27 

Ilia  
- nie - ra. Ah qual con - tra - sto, oh Di - o! d'op-po-sti af -  
- fang' - ne. Göt - ter, wie schürt ihr den Zwie - spalt in mei - nem

*f p f p f p f p*

29 

Ilia  
- fet - ti mi de - sta - te nel sen o - dio, ed a - mo - rel  
Her - zen. Ihr er - weckt in der Brust Rach - sucht, doch auch Lie - bel

*f p f p f p f p*

31 

Ilia  
Ven - det - ta deg - gio a chi mi die la vi - ta gra - ti -  
Ihm schuld ich Ra - che, der mir das Le - ben schenk - te, a - ber

*f*

## Adagio

33 

Ilia  
- tu - di - ne a chi vi - ta mi ren - de... oh  
Dank - bar - keit dem, der's mir be - wahr - te... O

*p*

35

IIa

I - li-al oh ge - ni - tor! oh pren - ce! oh sor - tel  
 I - li-al O I - da - man - tel O Va - ter! Ver - der - bent!

37

IIa

oh vi - ta sven - tu - ra - tal! oh dol - ce mor - tel  
 O un - glück - sel - ges Le - bent! Könnst ich nur ster - bent!

*pp*

40

Allegro

IIa

Ma che? m'a - ma I - da - man - te? ...  
 Je - doch ... wenn I - da - man - te? ...

43

IIa

ah no; l'in - gra - to per E - let - tra so - spi - ra, e quel - l'E -  
 Ach nein; der Jüng - ling sehnt sich nur nach E - let - tra, nach der Prin -

(Continuo)

14

45

IIIa

- let - tra me - schi - na prin - ci - pes - sa, e - su - le d'Ar - go, d'O -  
 - zes - sin, der jam - mer - voll und arm aus Ar - gos verbann - ten, die

47

IIIa

- re - ste al - le scia - gu - re a que - ste a - re - ne fug - gi - ti - va, ra -  
 e - lend von O - rest sich hier - her wand - te, mir zum Un - glück. Sie

49

IIIa

- min - ga, è mia ri - va - le.  
 ist jetzt mei - ne Ri - va - lin.

*f Archi*

53

IIIa

Quan - ti mi sie - te in - tor - no car -  
 Wie - vie - le Wi - drig - kei - ten soll'n

BA 4562x

56

IIIa

- ne - fi - ci spie - ta - ti? ...  
mich denn noch be - drän - gen? ...

59

IIIa

or - sù sbra - na - te ven -  
Wohl - an, zer - reißt mich, Ver -

62

IIIa

- det - ta, ge - lo - si - a, o - dio, ed a - mo - re  
- gel - tung, thoss - ge - füh - le, in - grim, cil - le Lie - be,

65

Adagio

IIIa

sbra - na - te si sbra - na - te si que - st'in - fe - li - ce  
zer - reißt mein Herz, zer - reißt mein Herz, dem nichts als Pein mehr

Arya (No. 1) "Padre germani, addio!"

16

N° 1 Aria

Andante con moto

69=1

ILIA

co - re! Pa - dre, ger -  
 bie - bel Va - ter und

*p* Archi *Fg.* *p*

6

- ma - ni, ad - di - o! voi fo - ste, io vi per -  
 Bri - der ver - lo - ren! Deu Kum - mer trug ich ge -

*fp*

10

- de - i, voi fo - ste, io vi per - de - i.  
 - dul - dig, den Kum - mer trug ich ge - dul - dig.

*fp* *mf* Ob.

*Fg., Cor.*

15

Gre - cia, ca - gion... tu se - i, Gre -  
 Grie - chen, euch sprech ich schul - dig, Grie -

*p* *mf* Viol. Ob.

*Fg., Cor.*

21

IIa

- cia, ca - gion - tu se - i. E un gre - co a - do - re -  
 - chen, euch sprach ich schul - dig und lieb den ei - nen

Viol.

*p* *fp* *fp* *fp* *fp*

25

IIa

- rò? e un gre - co a - do - re - rò? e un gre - co  
 doch, und lieb den ei - nen doch, und lie - be

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

29

IIa

a - do - re - rò? D'in - gra - ta al san - gue  
 den ei - nen doch? Die To - ten... recht zu...

*p* Archi

33

IIa

mi - o so - che la col - pa a - vre - i; ma quel sem -  
 eh - ren, sollt ich vor Ra - che - ra - sen, doch die - sen

*p* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*



37

lia

- bian - te, oh De - i! o - dia - - - re an - cor non so.  
 Jüng - ling has - sen wär Qual im - To - de noch.

42

lia

D'in - gra - ta al san - gue mi - o so - che la col - pa a -  
 Die To - ten recht zu eh - ren, sollt ich vor Ra - che -

46

lia

- vre - i; ma quel sem - bian - te, oh De - i! o -  
 ra - sen, doch die - sen Jüng - ling has - sen wär

50

lia

- dia - - - re an - cor non so, o - dia -  
 Qual im - To - de noch, wär Qual

54

Ilia

re an - cor non so. Pa - dre, ger -  
im To - de noch. Va - ter und

58

Ilia

- ma - ni, ad - di - ot voi fo - ste, io vi per - de - i, voi  
Brü - der ver - lo - ren! Den Kum - mer trug ich ge - dul - dig, den

63

Ilia

fo - ste, io vi per - de - i,  
Kum - mer trug ich ge - dul - dig.

68

Ilia

Gre - cia,  
Grie - chen,

Viol.

p

crescendo

mf

20

72

Ilia

Gre - cia, ca-gion tu se - i, ca - gion — tu  
 Grie - chen, euch sprech ich schul - dig, euch sprech — ich

*p*

76

Ilia

se - i. E un gre - co a - do - re - rò? e un gre-co  
 schul - dig und lieb den ei - nen doch, und lie - be

Ob., Viol.

*fp* *crescendo* *f*

80

Ilia

a - do - re - rò? D'in - gra - ta al san - gue mi - o  
 den ei - nen doch? Die To - ten recht zu eh - ren,

*p* Archi

85

Ilia

so — che la col - pa a - vre - i; ma quel — sem - bian - te, oh — De - il o -  
 sollt ich vor Ra - che ra - sen, doch die - sen Jüng - ling — has - sen, wär

*mfp* *mfp* *mfp*

BA 4562a

90

lia

- dia - - re an - cor - - non so. D'in -  
 Qual - - im - To - de noch. Die

94

lia

- gra - ta ai san - gue mi - o so - che la col - pa a - vre - i; ma  
 To - ten - recht zu - eh - ren, sollt ich vor Ra - che ra - sen, doch

98

lia

quel - sem - bian - te, oh - De - il o - dia - re an -  
 die - sen jüng - ling - has - sen wär Qual - - im -

*mf*

102

lia

- cor - non so - , o - dia - re an - cor - non so - , o -  
 To - de noch - , wär qual - voll, im To - - de noch - , wär  
 Ob., Viol.

*sfp*

Ilia

- dia - re, o - dia  
qual - voll, wir Qual

Ob.

*sfp* *f* *p* *f* *p*

Ilia

- re an - cor - - - non so.  
im - To - - - de nacht.

*f*

Recitativo

Ilia

Ec-co, I-da-man-te, ah! mè! sen vien. Mi - se - ro co - re tu pal - pi - ti, e pa -  
Da, I - da - man - te! O weh! er kommt! Herz, du schlägst hef - lig, ich spü - re dich bis zur

(Continuo)

Ilia

- ven - ti. Deh ces - sa - te per po - co, oh mie - i tor - men - ti.  
Keh - le. Las - set ab mich zu pla - gen, wir - re Ge - fühl - le. [24]

Arya (No. 11) "Se il padre perdei"

18

cer - ta, e un dub - bio in me col - pa sa - ri - a.  
glaub dir, und Zwei - fel soll sie nie - mais zer - reis - sen.

*attacca*

N° 11. Aria  
Andante ma sostenuto

Viol. c. s.  
mezza voce

Flauto  
Oboe  
Fagotto  
Corno  
Archi

5

9

12

ILIA

Se il Ver -

BA 4562a

(ad Idomeneo)  
(zu Idomeneo)

IIa

pa - dre per - de - i, la pa - tria il ri - po - so, tu  
 - lor - ich auch Va - ter und Frie - den und Hei - mat; bist

IIa

pa - dre mi se - i,  
 du mir nun Va - ter,

*f* *p*

Ob.  
 Fg.

IIa

tu pa - dre mi se - i, tu  
 bist du mir nun Va - ter, bist

Fl.  
 Ob.  
 Fg.  
 Cor.

IIa

pa - dre mi se - i, sog -  
 du mir nun Va - ter und

Legri *p* *p*

29

Viol. *gior - no a - mo - ro - so*  
*lieb - rei - che Heim - stadt* *è* *Cre - ta* *per*  
*ist* *Kre - ta* *für*

Legro

Archi *p* *p* *p* *Archi*

33

Viol. *me.* *Or* *più* *non* *ram - men - to* *l'an -*  
*mich.* *Er* *im - rung* *ward* *mü - de* *der*

36

Viol. *go - scie,* *gli af - fan - ni,* *gli af - fan - ni,*  
*Angs - te,* *der Lei - den,* *der Lei - den,*

*Fg.* *Con.*

*fp*

40

Viol. *or gio - ia e con - ten - to, com - pen - so a miei* *dän - ni il cie - lo mi*  
*hier fand ich nur* *Gü - te, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver -*  
*Viol.*



43

Ilia

diè, com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi  
- blich, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver -

Fl.  
Ob.

46

Ilia

diè, or gio - ia e con -  
- blich, hier fand ich nur

Cor.

49

Ilia

- ten - to il cie -  
Giù le, Gram

crescendo  
f f p

Fg.

52

Ilia

- lo mi diè.  
er ver - blich.

crescendo  
f p Archi

55

Fl., Ob.

Fg., Cor.

Se il pa - dre per - de - i, la  
Ver - lör\_ich auch Va - ter und

60

(ad Idomeneo)  
(zu Idomeneo)

pa - tria il ri - po - so, tu pa - dre mi  
Frie - den und Hei - mat: bist du mir nun

*f* *p*

63

se - i, tu pa - dre, tu  
Va - ter, ja, Va - ter, bist

Fl.

Ob.

Fg.

Viol.

66

pa - dre mi se - i, tu pa - dre mi se - i,  
du mir nun Va - ter, bist du mir nun Va - ter

Cor.

BA 4562a

70

Fl., Ob.

sog - gior - no a - mo - ro - so è Cre - ta per  
und lieb - rei - che Heim - statt ist Kre - ta für

*p*

Fg.

74

me, è Cre - ta per me. Or più non ram -  
mich, ist Kre - ta für mich. Er - inn - rung ward

*p*

Archi

78

- men - to l'an - go - scie, gli af - fan - ni, gli af -  
mil - de der Angs - te, der Lei - den, der

81

- fan - ni, or glo - ia e con -  
Lei - den, hier fand... ich nur

Fl., Ob.

Fg., Cor.

Vc.

85

IIa

- ten - to com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè,  
 Gü - te, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver - blich,

Cor.

88

IIa

com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè, or  
 nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver - blich, hier

Fg.

91

IIa

gio - ia e con - ten -  
 sand ich nur Gü

Ob.

Cor.

Pi. *crescendo*

94

IIa

- to il cie - lo mi diè, or  
 - te, der Gram, er ver - blich, hier

f Viol.

p

Fg.

BA 4562a

196

97

flia

gio - ia e con - ten e  
 fand ich nur Gü

Cor.

Ob.

Fl.

*crescendo*

100

flia

- - - - - to il cie - lo mi diè, il - - - - - cie - lo mi  
 - - - - - te, der Gram, er ver - blich, der - Gram, er ver -

Viol.

Fl., Ob.

Viol.

*f* *p* *sf* *sf*

Fig., Cor.

104

flia

diè, il - - - - - cie - lo mi diè. (parte)  
 - blich, der - Gram, er ver - blich. (schl ob) [296]

*sf* *sf*

107

Fl., Ob.

Viol.

*pp* Tutti

BA 4562a

Arya (No. 4) "Tutte nel cor vi sento"

N°4 Aria

65=1 Allegro assai

ELETTRA

Viol.

f p

4

Fl. p mf

Viol. p

7

Fl. p mf

10

Viol. p

13

Archi f p f p

Cor. p

16

Ob. Fl., Ob.

crescendo p

66

19

ELETTRA

Tut - te nel cor vi sen - to, vi sen - to, vi  
 Schon kann mein Herz euch spü - ren, euch spü - ren, euch

Viol.

Vc.

*simile* *simile crescendo*

22

sen - to fu - rie del cru - do a - ver - -  
 spü - ren, Fu - rien der grau - sen Tie - - -

*f* *p* *sfp Tutti*

26

- no, fu - rie del cru - do a -  
 - fe, Fu - rien der grau - sen

Viol.

Viol.

29

- ver - - - - no, lun - ge a si gran tor -  
 Tie - - - - fe. Lie - be kann euch nicht

*sfp* *fp*

BA 4562a

32

Ei. *- men - to a - mor, mer - cé, pie - tà, a -*  
*rih - ren, nicht Dank, nicht Mit - ge - fühl, nicht*

*fp fp fp*

35

Ei. *- mor, mer - cé, pie - tà.*  
*Dank, nicht Mit - ge - fühl.*

39

Ei. *Chi mi ru - bò quel co - re,*  
*Sie, der sein Herz zu Wil - len,*

*f p simile*

Viol. Fl.

42

Ei. *quel che tra - di - to ha il mi - o, quel che tra -*  
*er, der das mei - ne mer - del, er, der das*

*Viol. Fl.*



68  
45

El. *tr*  
- di - to, tra - di - to ha il mi - o,  
- mei ne, das mei - ne mor - det,

Ob.  
*p*  
Fg.

48

El.  
pro - vin' dal mio fu - ro - re, ven - det - ta e cru - del -  
soll'n mit Ent - set - zen fih - len der Ra - che bö - ses

Viol.  
*f* *p* *sf* *p* *sf*

Cor. *f*

51

El.  
- tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven -  
Ziel, der Ra - che bö - ses Ziel, der

*p* *sf* *p* *sf* *p*

54

El.  
- det - ta e cru - del - tà. Chi mi ru - bò quel  
Ra - che bö - ses Ziel. Sie, der sein Herz zu

Fg.

BA 4552a

57

El. *co - re, quel che tra - di - to ha il mi - o,*  
*Wil - len, er, der das mei - ne mor - det,*

Ob.

60

El. *quel che tra - di - to ha il mi - o, pro - vin dal mio fu -*  
*er, der das mei - ne mor - det, soll'n mit Ent - set - zen*

Fg.

63

El. *- ro - re, ven - det - ta e cru - del - tà, ven -*  
*füh - len der Rat - che bö - ses Ziel, der*

66

El. *- det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del -*  
*Ra - che bö - ses Ziel, der Ra - che bö - ses*

Archi

El. - tà, ven - det - ta e cru - del - tà, e cru - del -  
 Ziel, der Ra - che bö - ses Ziel, ihr bö - ses

*crescendo* *f*

El. - tà.  
 Ziel.

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

El. Tut - te nel cor vi sen - to, vi sen - to, vi  
 Schon kann mein Herz euch spü - ren, euch spü - ren, euch

*p* *crescendo*

Vc.

El. sen - to, fu - rie del cru - do a - ver -  
 spü - ren, Fu - rien der grau - sen Tie -

*f* *p* *fp*

Bassi

84

El. *- no, fu - ria del cru - do a - ver -*  
*- fe, Fu - rien der grau - sen Tie -*

Viol. I

Viol. II

*fp*

89

El. *- no, del cru - do a - ver - - - - no,*  
*- fe, der grau - sen Tie - - - - fe.*

*fp*

91

El. *lun - ge a si gran tor - men - to a - mor, mer - cé, pie -*  
*Lie - be kann euch nicht rüh - ren, nicht Dank, nicht Mit - ge -*

*fp* *fp* *fp*

94

El. *- tà, a - mor, mer - cé, pie - tà.*  
*- fühl, nicht Dank, nicht Mit - - - ge - fühl.*

*fp*

Chi mi ru - bò quel  
 Sie, der sein Herz zu

Fl., Ob., Viol.

*f* *p* *simile*

Cor.

co - re, quel che tra - di - to ha il mi - o,  
 Wil - len, er, der das mei - ne mor - det,

Fl. Viol. Fl.

quel che tra - di - to, tra - di - - - to ha il  
 er, der das mei - ne, das mei - - - ne

Viol. Fl. Viol.

mi - o, pro - vin dal mio fu - ro - re, ven -  
 mor - det, soll'n mit Ent - set - zen fih - len der

Ob.

*p* *f* *p* *sf*

110

El. *- det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del -*  
*Ra - che bö - ses Ziel, der Ra - che bö - ses*

113

El. *- tà, ven - det - ta e cru - del - - -*  
*Ziel, der Ra - che bö - - - ses*

116

El. *- tà. Chi mi ru - bò quel co - re,*  
*Ziel. Sie, der sein Herz zu Will - len,*

119

El. *quel che tra - di - to ha il mi - o, quel che tra - di - to ha il*  
*er, der das mei - ne mor - det, er, der das mei - ne*

Ob.

74

122

I. Et.

mi - o, pro - vin dal mio fu - ro - re, ven -  
 mor - det, soll'n mit Ent - sel - zen fñh - len der

*f* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

125

II. Et.

- det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del -  
 Ra - che bö - ses Ziel, der Ra - che bö - ses

*p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

128

Et.

- tà, ven - det - ta e cru - del - -  
 Ziel, der Ra - che bö - ses

*sf* Archi *p* *sfp*

131

Et.

- tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e  
 Ziel, der Ra - che bö - ses Ziel, der Ra - che

*sf* *p* *sfp*

BA 4562a

135

El.

cru - del - tà, ven - del - ta e cru - del -  
 bö - ses Ziel, der Ra - che bö - ses

*crescendo* *p* *f*

139 (parte) (geht ab)

El.

- tà. Ziel. [216]

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

143 Fl. b.

*fp* *fp*

146 Viol.

*f* Ob.

149

Tutti

*p* *f* *p* *f*



EK 5

Arya (No. 13) "Idol mio"

236

N° 13 Aria

Archi

*Andante*

*mezza voce*

5

9

12

16 ELETTRA

El.

*I - - - dol mi - o, se - ri - tro - so al - tra a - man - te a me - ti -*  
*Mein - - - Ge - lieb - ter, kehst du - wie - der in - den - Ban - den frem - der -*

DA 4562a

20

El. ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so,  
Lie - be, zwingt der... Groll mich so nicht nie - der,

*crescendo* *p*

23

El. più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor, au - ste - ro a -  
als wenn ich dich ganz ver - lör, dich ganz ver -

26

El. - mor, più... m'al - let - ta au - ste - ro a - mor.  
- lör, als... wenn ich dich gar ganz... ver - lör.

*f/p* *p*  
*f*

30

El. Scac - cie - rà... vi - ci - - - no ar -  
Na - he Glut... macht rasch... ein

*f* *p*

BA 4562a

34

El. *do - re dal tuo sen - l'ar - dor lon -*  
*En - de je - ner Ghit - der - fer - - - nen*

38

El. *- ta - no, l'ar - dor lon - la - no;*  
*Lie - be, der fer - nen Lie - be: più la*  
*zar - tes*

41

El. *ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a - man - te cor,*  
*Ko - sen - sanf - ter Häm - de zieht dein Herz schon bald zu mir,*

45

El. *l'a - - - - man - te cor, più la*  
*schon bald - - - zu mir, zar - tes*

BA 4562a

49

ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a - man - te  
 Ko - sen sanf - ter Hän - de zieht dein Herz schon bald zu...

53

cor, l'a - man -  
 mir, schon bald

57

- te cor, l'a -  
 zu mir, schon

61

- man - - - te cor, l'a - man - - - te cor.  
 bald zu mir, schon bald zu mir.

\*) T. 58: ossia, Wien 1786

BA 4562a

65

El. I - - - dol mi - o, se - ri - tro - so al - tra a -  
 Mein - - - Ge - lieb - ter, kehrt du - wie - der in - den

69

El. - man - te a me ti - ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so,  
 Ban - den frem - der Lie - be, zwingt der - Groll mich so nicht nie - der,

*crescendo* *p*

73

El. più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor, au - ste - ro a -  
 als wenn ich - dich ganz ver - lör, dich ganz ver -

76

El. - mor, più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor.  
 - lör, als - wenn ich - dich gar ganz - ver - lör.

*f* *sf* *p*

80

Scac-cie - rà vi - ci - no ar -  
Na - he Glut macht rasch ein

84

- do - re dal tuo sen - l'ar - dor lon -  
En - de je - ner Glut der fer - nen

88

- ta - no, l'ar - dor lon - ta - no;  
Lie - be, der fer - nen Lie - be: più la  
zar - tes

91

ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a - man - te  
Ka - sen sanf - ter Hän - de zieht dein Herz schon bald zu

BA 4562a

94

El. *cor, mir, l'a - man - le cor, schon bald zu mir,*

98

El. *più la ma - no può d'a - zar - tes Ko - sen sanf - ler*

101

El. *- mo - re s'è vi - cin l'a - man - le cor, Hän - de zieht dein Herz schon bald zu mir,*

104

El. *l'a - man schon bald*

BA 4562a

107

3 3 3 3 1

*sfp* *sfp*

110

le cor, s'è vi - cin l'a - man - te  
zu mir, zieht dein Herz schon bald zu

113

cor, s'è vi - cin l'a - man - te cor, l'a -  
mir, zieht dein Herz schon bald zu mir, schon

116

man - te cor, l'a - man - te  
bald zu mir, schon bald zu

BA 4562a



EK 6

Arya (No. 29a) "D'Oreste, d'Aiace"

Nº 29a Aria

501

(56)-1 Allegro assai

ELETTRA

Viol.

Flauti  
Oboi  
Fagotti  
Corni  
Trombe  
Timpani  
Archii

*crescendo*

II.

*f* Tutti

D'O -  
O -

5

*p* Archii

- re - - - ste, d'A - ia - ce ho in  
- rest, mel - - - ne Schmer - zen, sie

7

*simile*

se - - - no i tor - men - ti, d'O -  
ghei - - - chen den dei - nen, O -

BA 4562a

9

El

- re - - - ste, d'A - ia - - - ce ho in  
- rest, mi - - - ne Schmer - - - zen, sie

11

El

se - - - no i tor - - - men - - - ti, ho in  
glei - - - chen den dei - - - nen, sie

13

El

se - - - no i tor - - - men - - - ti, d'A -  
glei - - - chen den dei - - - nen, die

15

El

- lei - - - to la fa - - - ce già  
Fr - - - rien im Her - - - zen. sie

17

El.

mor - - - te mi da, d'A -  
 kin - - - den mir Tod die

19

El.

- let - to la fa - ce già  
 Fu - rien im Her - zen, sie

21

El.

mor - - - te, già mor - - - te mi  
 kin - den, sie kin - - - den mir

23

El.

da \_\_\_\_\_, già... mor - te mi da.  
 Tod \_\_\_\_\_, sie... kin - den mir Tod.

504

26

El. 

30

El. 

34

El. 

37

El. 

BA 4562a

41

El. in me fi - ni - rà, il do - lo - re  
be - en - den die Not, muss ein Dolch - stoß

Fl., Ob.

Archi

46

El. in me fi - ni - rà, o un fer - ro il do -  
be - en - den die Not, denn sonst muss ein

Archi *pp*

51

El. - lo - re in me fi - ni - rà, o un fer - ro il do -  
Dolch - stoß be - en - den die Not, denn sonst muss ein

*crescendo* *pp*

55

El. - lo - re in me fi - ni - rà, in  
Dolch - stoß be - en - den die Not, 'be -

*crescendo* *f* *p*

506

59

El.

62

El.

65

El.

68

El.

9A 4562a

70

El. *f p*

- men - ti, d'A - let - to la  
 dei - nen, die Fir - rien in

72

El.

fa - ce già mor - te, già  
 Her - zen, sie kün - den, sie

74

El.

mor - te mi da già  
 kün - den mir Tod sie

*mf p*

76

El.

mor - te mi da. Squar - cia - je - mi il  
 kün - den mir Tod. Ver - nich - let mich

*f Tutti*

80

co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, squar - cia - te - mi il  
 fühl - los, ver - derbt mich, ihr Schlan - gen, ver - nicht - tet mich

Viol. *p*

84

co - re, squar - cia - te - mi il co - re, ce - ra - ste, ser -  
 fühl - los, ver - nicht - tet mich fühl - los, ver - derbt mich, ihr

Fl. *crescendo* *f* *p* Ob. Viol.

88

- pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce -  
 Schlan - gen, ver - derbt mich, ihr Schlan - gen, ver -

Ob. Viol. *simile*

91

- ra - ste, ser - pen - ti, o un fer - ro il do -  
 - derbt mich, ihr Schlan - gen, dem soussi muss ein



94

El. - lo - re in me - fi - ni -  
Dolch - stoß be - en - den die

Fl., Ob. Viol.

98

El. - rà, il do - lo - re in me - fi - ni -  
Not, muss ein Dolch - stoß be - en - den die

Fl., Ob. Viol.

103

El. - rà, o un fer - - - ro il do - lo - re in  
Not, denn sonst muss ein Dolch - stoß be -

*pp* *crescendo*

106

El. me - fi - ni - rà, o un fer - - - ro il do -  
- en - - - den die Not, denn sonst muss ein

*pp*

BA 4543a

510

109

El. 

- lo - re in me fi - ni - rà  
Dolch - stof be - en - den die Noi

*crescendo* *p*

112

El. 

, in  
, be -

115

El. 

me fi - ni - rà  
- en - den die Noi

*f* *p*

118

El. 

, in me fi - ni -  
, be - en - den die

*f* Tutti

BA 4562a

121

Et - - - ra, e un ter - - - ro il do - lo - - - re in  
 Not, denn sonst muss ein Dolch - - - stöß, ein

*fp fp fp fp crescendo fp fp*

124

me, in me fi - - - ni -  
 Dolch be - er - - - den die

*fp fp f*

(parte infuriata)  
(geht rasend ab)

127

- ra.  
 Not.

Viol.

129

131

Fl.  
 Ob.  
 Ob.

B.A. 4562a

Arya (No. 2) "Non ho colpa"

N°2 Aria

65=1 Adagio maestoso

IDAMANTE

Non ho col - pa, e mi con -  
Ich bin schuld - los und muss er -

*f* Tutti *p* Archi

3  
Ida. - dan - ni, e mi con - dan - ni, i - dol -  
- le - ben, und muss er - le - ben, dass mich

5  
Ida. mi - o, per - ché l'a - do - ro, i dol -  
ab - weist, die ich ver - eh - re, dass mich

7  
Ida. mi - o, per - ché l'a - do - ro.  
ab - weist, die ich ver - eh - re.

9 Allegro con spirito

Ob., Clar. Viol.

12 IDAMANTE

Ida. (b)

Col - pa è vo - stra, oh Dei - ti - ran - ni,  
 Göt - ter, Schuld muss ich - euch - ge - ben,

15

Ida. (b)

col - pa è  
 Göt - ter.

Ob., Clar. Viol.

18

Ida. (b)

vo - stra, oh Dei - ti - ran - ni, e di  
 Schuld muss ich - euch - ge - ben. an den

Clar. FG.

BA 4562a

21  
Ida. *(b)*  
pe - na at - tit - - - to io mo - ro, io  
Schmer - zen, die ich ver - spii - re, ver -

24  
Ida. *(b)*  
mo - ro d'un er - ror che mio non è, che  
- spii - re, denn der Grund liegt nicht bei mir, liegt

27  
Ida. *(b)*  
mio non è, d'un er - ror che  
nicht bei mir, denn der Grund liegt

30  
Ida. *(b)*  
mio non è.  
nicht bei mir.



45 *Larghetto*

Ida. *di - ca il lab - bro al - me - no e non chie - do al - tra mer -*  
*aus, ge - währ die Gna - de, mehr ver - lang ich nicht von*

*crescendo* *f* *Archè* *p*

48 *Allegro*

Ida. *- cé \_\_\_\_\_, ne' tuoi lu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è*  
*dir \_\_\_\_\_, was die Au - gen ah - nen las - sen, ah - nen*

*crescendo*

51

Ida. *ve - ro \_\_\_\_\_ ma me' di - ca il lab - bro al -*  
*las - sen \_\_\_\_\_ sprich es aus, ge - währ die -*

*f* *p* *Fig.* *simile*

54 *Larghetto*

Ida. *- me - no, me' di - ca il lab - bro al - me - no e non*  
*Gna - de, sprich's aus, ge - währ die Gna - de, mehr ver -*

*crescendo* *f* *p Archè*



36

57

Allegro

Ida. *tr*

(b) chie - do al - tra mer - cé, e non chie - do al -  
 - lang ich nicht von dir, mehr ver - lang ich.

*fp*

*fp*

61

Ida. *tr*

(b) - tra mer - cé, non chie - do al -  
 nicht von dir, ver - lang ich.

*fp*

*fp*

64

Ida. *tr*

(b) - tra mer - cé.  
 nicht von dir.

*crescendo*

*f*

67

*tr*

*p*

*fp*

*fg, Va.*

BA 4562a

71 IDAMANTE

Ida. (6) Non ho col - pa,  
Ich bin schuld - los

Viol. *crescendo*

Ida. (6) e mi con - dan - ni, i - dol mi - o, per -  
und muss er - le - ben, dass mich ab - weist, die

Viol. *f* *p*

Fig. Va.

Ida. (6) - ché l'a - do - ro, per - ché l'a - do - ro,  
ich ver - eh - re, die ich ver - eh - re,

Ob.

Clar.

Ida. (6) per - ché l'a - do - ro...  
die ich ver - eh - re...

Viol. *Tutti*

38

86

Ida. *(b)*

Col - - pa è vo - stra, oh Dei - ti -  
 Göt - - - ter, Schuld muss ich - euch

Archl *p*

89

Ida. *(b)*

- ran - ni,  
 ge - bert,

Ob., Clar. Viol.

*f p sfp p*

92

Ida. *(b)*

e di - pe - nn af - flit - - - to io  
 an den - Schmer - zen, die ich ter

Ob. Viol. Ob.

95

Ida. *(b)*

mo - ro d'un er - ror che mio non è, che  
 - spi - re, denn der Grund liegt nicht bei mir, liegt

Viol. Fg.

BA 4562a

98

Ida

mio non è, d'un er - ror, che  
 nicht bei mir, denn der Grund liegt

101

Ida

mio non è. Se tu il  
 nicht bei mir. Willst du

Ob. Clar.

crescendo *f* *fp*

105

Ida

bra - mi, al tuo im - pe - ro a - pri - rom - mi... que - sto...  
 mich fort - an - mie - las - sen, being ich sel - ber - mich zu

Ob.

*fp* *fp*

108

Ida

se - no, que - sto se - no, ne' tuoi lu - mi il leg - go, è  
 To - de, mich zu To - de. Was die Au - gen ah - nen

Cor.

crescendo

BA 4562a

111

Ida. *ve - ro, il leg - go, è ve - ro, ma me'l -  
las - sen, ah - nen las - sen, sprich es*

*f* *p* *3* *3* *3* *3*

*ff*

*di kka!*

114

Ida. *di - ca il lab - bro al - me - no, me'l di - ca il lab - bro al -  
aus, ge - währ die Gna - de, sprich's aus, ge - währ die*

*3 simile* *crescendo*

117 *Larghetto* *Allegro*

Ida. *- me - no e non chie - do al - tra mer - ce, ne' tuoi  
Gna - de, mehr ver - lang ich nicht von dir, was die*

*f* *p*

120

Ida. *tu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è ve - ro  
Au - gen ah - nen las - sen, ah - nen las - sen*

*p* *crescendo* *f*

123

Ida. *ma sprich me'l di - ca il lab - bro al - me - no, me'l es - aus, ge - währ die Gna - de, sprich's*

*p* 3 3 3 3 *simile*

*Fig.*

126 *Larghetto*

Ida. *di - ca il lab - bro al - me - no e non chie - do al - tra mer - aus, ge - währ die Gna - de, mehr ver - lang - ich nicht von*

*crescendo* *f* *p* *Archi*

129 *Allegro*

Ida. *- cé, e non chie - do al - dir, mehr ver - lang - ich*

*fp*

132

Ida. *- tra mer - cé, e non nicht von dir, mehr ver -*

*fp*

42

135

Ida. *tr*

chie - - - do al - tra mer -  
- lang - - - ich - - - nicht - - - von

*crescendo*

138

Ida. *tr*

- cé,  
dir,

*f*

142

Ida. *tr*

e non chie - do al - tra mer - cé.  
ver - lang ich nicht - - - von dir.

*f* *simile*

146

*tr*

Clar. *dolce* *p* Ob.  
Cor.

\* ) T. 143: Hier sollte eine Kaderz gesungen werden. / m. 143: A cadenza is to be sung here.

BA 4562a

Arya (No. 7) "Il padre adorato"

110

Nº7 Aria

Allegro

IDAMANTE

Il pa - - - dre a - do -  
Mein Va - - - ter - - - kam -

Flauto  
Oboe  
Fagotto  
Corni  
Archi

Archi *p*

3  
Ida. - ra - to ri - tro - vo, e lo  
wie - der, ich fand ihn und ver -  
Legni *f p*

6  
Ida. per - do, e lo per - do. Mi  
- lor ihn, und ver - lor ihn, denn  
*f p f p*

10  
Ida. fug - - - ge sde - gna - to fre -  
zorn - - - be - - - bend schieht er den  
*f p f p*

BA 4562a



12

Ida. (b) - men - - do d'or - ror \_\_\_\_\_, fre - men - do,  
 ei - - - ge - nen Sohn \_\_\_\_\_, den eig - nen,

*f* *p* *fp* *crescendo* *f*

Fl.

15

Ida. (b) fre - men - do d'or -  
 den ei - ge - nen

Viol. *crescendo* *f*

Cor.

18

Ida. (b) - ror. Mo - ri - re cre -  
 Sohn. Ich glaub - te zu

Legni *p* Viol. (pizz.)

21

Ida. (b) - de - i di gio - ia e d'a - mo - re, di  
 ster - ben vor Freu - de und Lie - be, vor

Fl., Ob.

Ida. (8) gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri  
 Freu - de und Lie - be. Jetzt werd' ich ver -

*p* *crescendo*

Ida. (8) De - il m'uc -  
 der - ben, mir

Fl., Ob. *f* *p* *sfp* *sfp*

Ida. (8) - ci - de il do - lor, m'uc -  
 sel - ber zum Hohn, mir

Viol. Ob. *sfp* *sfp*

Ida. (8) - ci - - - de il do - lor, m'uc - ci - - - de il do -  
 sel - - - ber zum Hohn, mir sel - - - ber zum

Arch. *p*

36

Ida. (8) - lor \_\_\_\_\_, m'uc - ci - - - de il do - lor.  
 Hohn \_\_\_\_\_, mir sel - - - ber zum Hohn.

Fl., Ob.

39

Ida. (8) II  
Mein

43

Ida. (8) pa - - - dre a - do - ra - to ri - tro - vo,  
 Va - - - ter - kam - wie - der, ich fand ihn

Legni

46

Ida. (8) e lo per - do, e lo per - do.  
 und ver - lor, ihn, und ver - lor, ihn,

Legni

*f* Archi *P*

114

50

Ida. *(b)*

Mi fug - - - ge sie -  
denn zorn - - - be - - - bend

Viol.

*f* *p* *f* *p*

52

Ida. *(b)*

gna - to fre - men - - do d'or -  
flieht er den ei - ge - nen

*f* *p* *f* *p*

54

Ida. *(b)*

-ror \_\_\_\_\_, fre - men - do,  
Sohn \_\_\_\_\_, den eig - nen,

Fl. Viol.

*fp* *crescendo* *f*

57

Ida. *(b)*

fre - men - do d'or -ror.  
den ei - ge - nen Sohn.

*crescendo* *f* *p*

BA 4562a

60

Ida. *M* Mo - ri - re cre - de - i di gio - ia e d'a -  
 Ich glaub - te zu ster - ben vor Freu - de und

Viol. (pizz.)

64

Ida. *M* - mo - re, mo - ri - re cre - de - i di gio - ia, di  
 Lie - be, ich glaub - te zu ster - ben vor Freu - de, vor

Fl., Ob. *p* Viol. *p*

68

Ida. *M* gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri  
 Freu - de und Lie - be. jetzt werd ich ver -

*crescendo*

71

Ida. *M* De - il m'uc -  
 - der - ben, - mir

Fl., Ob. *f* *p* *sfp* *sfp*

da. *ci - de il do - lor, m'uc - ci - de il do -*  
*sel - ber zum Hohn, mir sel - ber zum*

Fl.

Archì *sfp sfp*

da. *- lor, m'uc - ci - de il do - lor, m'uc - ci - de il do -*  
*Hohn, mir sel - ber zum Hohn, mir sel - ber zum*

Fl. Ob.

Ida. *- lor, m'uc - ci - de il do - lor, m'uc - ci - de il do -*  
*Hohn, mir sel - ber zum Hohn, mir sel - ber zum*

Archì

86 (parte addolorato)  
 (geht schmerz erfüllt ab)

Ida. *- lor. Hohn. (169)*

Fl. Ob. *mf mf*

*mf pp*

Fine dell' Atto primo  
 Ende des ersten Aktes

Arya (No. 6) "Vedrommi intorno l'ombra dolente"

92

N° 6 Aria

Andantino sostenuto

IDOMENEO

Ve - Stets

Flauti  
Oboi  
Clarineti  
Fagotti  
Corni  
Archii

*p* *mf* *Tutti* *p* Viol.

5

ido. - drom - mi in - tor - no l'om - bra do - len - te,  
 wird mich ein Schat - ten mah - nend ver - fol - gen,

Viol.

9

ido. l'om - - - bra, l'om - - - bra do -  
 mah - - - nend, mah - - - nend ver -

Cor.

13

ido. - len - te, che not - tee gior - no,  
 - fol - gen. „Dein Schwur ver - darb - mich,

Viol. Fl.

*fp* *f* *p*

BA 4562a

17

Ido. che not - tea gior - no: so - no in - no - cen  
 dein Schwur ver - darb mich, un - schul - dig starb

Viol. Fl.

*fp*

*f* *p*

22

Ido. te m'ac - cen - ne -  
 ich, klagt er mich

Legni

Archi

27

Ido. - ra. Nel sen tra - fit - to, nel cor - po e -  
 an. Ob. Viol. Viol. Den Kör - per leb - los, das Blut ver -

*fp*

*fp*

31

Ido. - san - gue il mio de - lit - to, lo spar - so  
 - gos - sen, muss ich ihn se - hen, und mein Ver -

Archi

*p*

*p*

BA 4562a



94

35

Ido. *Legni* *Viol.*

san - gue m'ad - di - te - rà, lo spar - so  
 - ge - hen hält mich im Bann, und mein Ver -

39

Ido.

san - gue, lo spar - so  
 - ge - hen, und mein Ver -

43

Ido. *Legni* *Viol.*

san - gue m'ad - di - te -  
 - ge - hen hält mich im

47

Ido. *Legni* *Coc.*

- rà, m'ad - di - te -  
 Bann, hält mich im

BA 4562a

51 Allegro di molto

Ido.

Archi *p*

*p*

55

*crescendo*

*f*

59

Clar. *dolce*

*p* Archi

*Fg.*

63

96

67

Ido. - rã, quan - te  
dann, lau - send

Ob.

Fg.

71

Ido. vol - te... mo - ri - rà! Qual spa - ven - to,  
To - de... sterb ich dann! Wel - ches Un - heil,

Viol.

*sf* *p* *sf*

75

Ido. qual do - lo - re, qual spa - ven - to,  
wel - - - che Mar - ter, wel - - ches Un - heil,

*p* *sf* *p*

79

Ido. qual do - lo - rel  
wel - - - che Mar - ter!

*crescendo* *f* *Clar.* *dolce*

BA 4562a

83

Ido

Di tor - men - to que - sto co - re  
Ew' - ge Schmer - zen drohn dem Her - zen!

*p* Archi

87

Ido

quan - te vol - te... mo - ri - rà,  
Tau - send To - de... sterb ich dann,

Ob. Fl.

91

Ido

quan - te vol - te... mo - ri -  
tau - send To - de... sterb ich

94

Ido

- rà! Di tor - men - to que - sto co - re  
dann! Ew' - ge Schmer - zen drohn dem Her - zen!

*sff* tutti *p* *sff* *p*

BA 4562a

98

98

Ido. *quan - te - send*  
*Tau - send*

Archi

102

Ido. *vol - te mo - ri - rà, quan - te vol - te mo - ri -*  
*To - de sterb ich dann, tau - send To - de sterb ich*

*fp fp fp fp*

105

Ido. *- rà, quan - te vol - te mo - ri - rà, mo - ri - rà, mo - ri -*  
*dann, tau - send To - de sterb ich dann, sterb ich dann, sterb ich*

*fp fp fp fp* *f* *Ob. Clar.* *P* *crescendo*

109

(Vede un uomo che s'avvicina.)  
(Er erblickt einen Mann, der sich nähert.)

Ido. *- rà!*  
*dann!*

*f* *p* *f*

BA 4562a

EK 10  
Arya (No. 12a) "Fuor del mar"

200

N° 12a Aria<sup>\*)</sup>

Allegro maestoso

Flauti  
Oboi  
Fagotti  
Corni  
Trombe  
Timpani  
Archi

Vc.

Va.

Viol.

crescendo

6

Fl. Viol.

f

tr.

9

p

tr.

11

Viol.

f

tr.

13

tr.

\*) Vgl. Vorwort. / See Preface.

BA 4562a

16 IDOMENEO

Ido. 

Fuor del mar ho un mar in se - no,  
 Cha - os tobt in mei - ner See - le,

*p* *Vc.*  
 Fg., Bassi

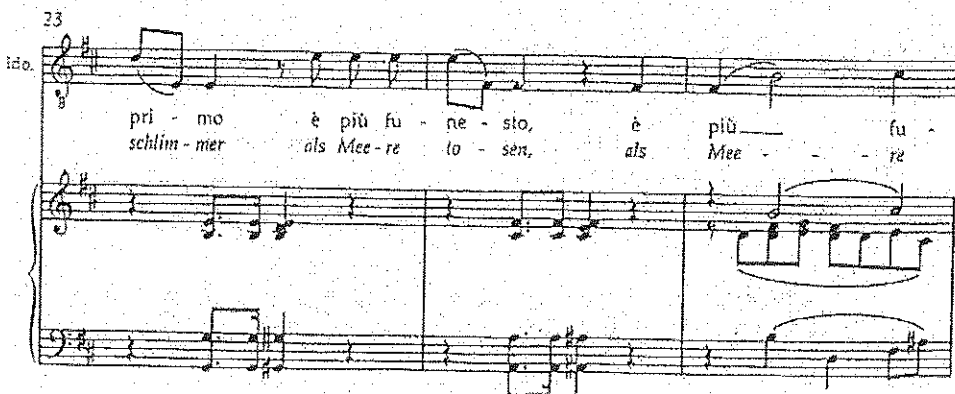
Ido. 

che del pri - mo è  
 rasl noch schlim - mer als

*Va.* *Viol.*

Ido. 

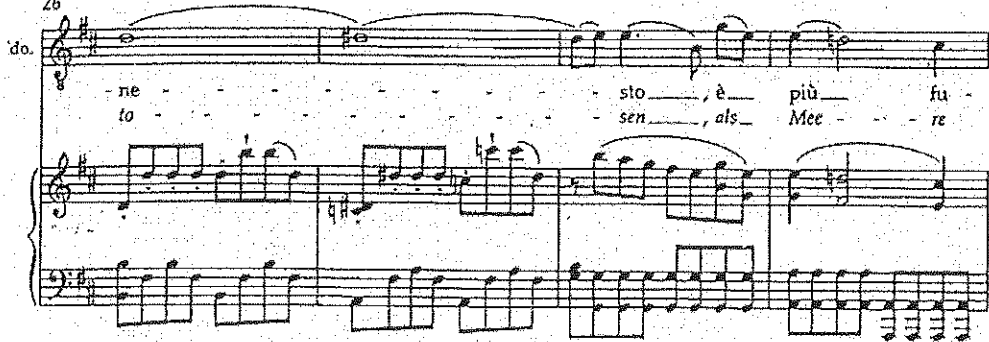
più fu - ne - sto, che del  
 Mee - re to - sen, rasl noch

Ido. 

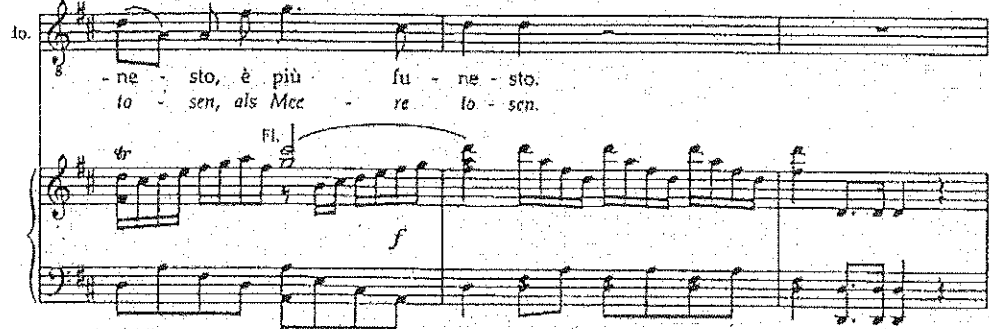
pri - mo è più fu - ne - sto, è più fu -  
 schlim - mer als Mee - re to - sen, als Mee - re

202

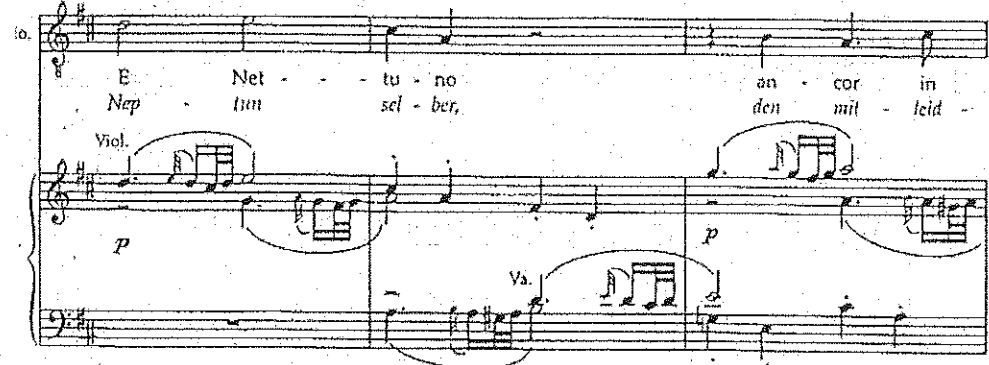
26

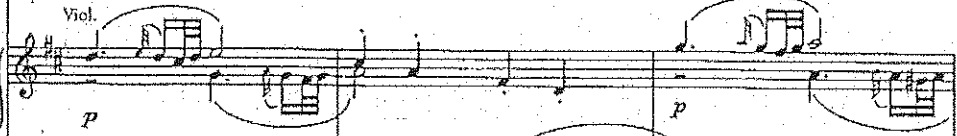
do. 


30

to. 

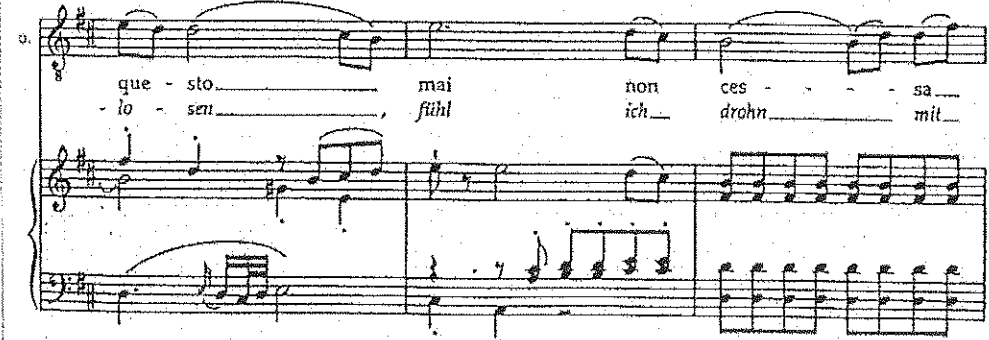
33

to. 

Viol. 

Va. 

36

o. 

BA 4562a



39

Ido. mi - - - nac - - - ciar.  
Zorn und Hass

42

Ido.

45

Ido.

Ob.

Fl., Viol.

Fg.

Cor.

48

Ido. mai - - - non ces - - - sa - - - mi - - - nac - - -  
fuhr ich drohm mit Zorn und



60

Ido. *- ciar  
Hass*

Fl.

62

Ido.

Ob.

64

Ido. *, non ces - sa mi - nec -  
mir - drohn mit Zorn und -*

Viol.

67

Ido. *- ciar  
Hass*

*f* *p*

69

Ido.

71

Ido.

73

Ido.

mai non ces - sa mi - nac  
fühlt ich drahn mit Zorn und

*p* *crescendo*

76

Ido.

- ciar.  
Hass.

Fl., Ob., Viol.

*f* *tr* *tr*

78 Viol.

81 IDOMENEO

Ido. *8*

Fie - ro... Nu - me!  
Stren - ge... Gott - heit

Viol. *3*

85

Ido. *8*

dim - - - ni al - me - no,  
of - - - fen - ba - re,

87

Ido. *8*

dim - - - ni al - me - no:  
of - - - fen - ba - re:

*f*

BA 4562a

89

Ido. *se al nau - fra - gio è si vi -*  
*war mein Herz sei nem To - de*

Viol.

*p*

92

Ido. *- ci - no il mio cor, qual rio de - sti - no*  
*cin - mal schon mah, ions ist der Grund wohl,*

*crise.*

95

Ido. *or gli vie - ta il nau - fra*  
*dass es jetzt noch schla - gen*

*p*

98

Ido. *- gar or gli vie - ta il*  
*miss dass es jetzt noch*

Viol.

*sfz* *p*

101

Ida. nau - - - fra - gar, il nau - fra - gar, il nau - fra -  
 schla - - - - - gen muss, noch schla - gen muss, noch schla - gen

Fl.

*f* *P* *f* *P*

104

Ida. - gar?  
 muss?

Ob. Fl. Ob.

*f* *P* *crescendu*

107

Ida. Fuor del mar ho un mar in...  
 Cla - os tobi in mei - ner...

Fl., Viol.

*f* *P*

110

Ida. se - no, che... del...  
 See - le, rast... nach...

Vc. Va.

BA 4562a

210

112

Ido. *Viol.*

pri - mo è più fu -  
schlim - mer als Mee - re

114

Ido.

- ne - sto, che del pri - mo è più fu - ne - sto, è  
to - sen, rast noch schlim - mer als Mee - re to - sen, als

117

Ido.

più fu - ne -  
Mee - re to -

120

Ido.

- sto, è più fu - ne - sto, è più fu -  
- sen, als Mee - re lo - sen, als Mee - re

BA 4562a



123

ldo. *ne - sto. E Net - - -*  
*lo - sen. Nep - - - lun*

126

ldo. *tu - no an - cor in que - sto*  
*sel - ber, den mit - leid - lo - sen,*

129

ldo. *mai non ces - sa, non ces - sa*  
*fühlt ich dro - hen, mir drohn mit*

132

ldo. *mi - - - nac - ciar*  
*Zorn und Hass*

BA 4562a

212

135

Ido.

138

do.

140

lo.

mai ——— non  
fuhr ——— ich

143

ces ——— sa, non ces —  
dro ——— lien, mir drohn

BA 4562a

146

Ido. *sa mi - nac - ciar. E Net -*  
*mit Zorn und Hass. Nep - tun*

149

Ido. *tu - no an - cor in que - sto*  
*sel - ber, den mit - leid lo - sen,*

152

Ido. *mai non*  
*fühl ich*

Ob.

154

Ido. *ces - sa, non ces - sa mi - nac -*  
*dra - hen, mir drohn mit Zorn und*

214

156

so. *- ciar.  
Hass.*

Fl.

158

so.

Tr. Fl.

*pp*

160

so.

Tr. Ob. Viol.

163

so.

\_\_\_\_\_, non ces - sa mi - nac - ciar, no, non  
\_\_\_\_\_, mir ärohm mit Zorn und Hass, ja, mir

BA 4562a

166

Ido. *ces - sa, non ces - sa mi - nac -*  
*dro - hen, mir drohn mit Zorn und*

169

Ido. *- cjar.*  
*Hass. Fl., Viol.*

*f* *Tutti*

172

## Recitativo

IDOMENEO

IDOMENEO

*Fret-to - lo - sa e giu - li - va E - let - tra vien: s'a - scol - ti.*  
*Da, E - let - tra in Ei - te. Sie will zu mir. Was will sie?*

(Continuo)

\*) T. 168: Hier sollte eine Kadenz gesungen werden. / m. 168: A cadenza is to be sung here.

BA 4562a

Ek 11  
(No. 10a) "Se il tuo duol"

157

Aria  
Allegro

ARBACE

Oboi  
Corni  
Archi

*f*

3 Ob. Viol. Ob. Viol. Ob. Viol.

*p* *crescendo*

6 *f*

9

12 ARBACE

Ob., Viol.

Se il tuo  
Wenn dein

BA 4562a

158

15

A.

duol, se il mio de - si - o sen vo -  
Leid und mein Be - stre - bett dir ge -

Viol.

*p*

18

A.

- las -  
- mein -

20

A.

- se - ro... del... pa - ri,  
- san die - nen könn - ten,

23

A.

sen vo - - las -  
dir ge - - - mein -

*sfz*

BA 4562a

26

se - ro del pa - ri, a ub - bi -  
 sam die - nen könn - ten wie ich

Ob. Viol. Ob.

*f*

29

- dir - ti... qual son i - o, qual son i - o, sa - ria il  
 selbst... mit... mei - nem Le - ben, mei - nem Le - ben, wär dein

Archi *p*

32

duol pron - to a fug - gir, sa - ria il duol, il  
 Schmerz bald schon be - siegt, wär dein Schmerz, dein

35

duol pron - to a fug - gir.  
 Schmerz bald schon be - siegt.

Ob.

BA 4562a



160

38

A. 
 Musical score for measures 38-40. It features a vocal line with lyrics, a Violin part, and a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings 'sfp' and 'fp'.
 

Se il tuo duol, se il mio de -  
Wenn dein Leid und mein Be -

41

A. 
 Musical score for measures 41-43. It features a vocal line with lyrics, an Oboe part, a Violin part, and a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings 'sfp' and 'fp'.
 

- si - o sen vo -  
- stre - ben Ob. Viol. dir ge -

44

A. 
 Musical score for measures 44-46. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.
 

- las - se - ro - del pa - zi, a ub - bi - dir - ti qual son  
- mein - sum die - nen könn - ten, wie ich selbst mit mei - nem

47

A. 
 Musical score for measures 47-49. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.
 

i - o, sa - ria il duol pron - to a fug - gir, sa - ria il  
Le - ben, wär dein Schmerz bald schon be - siegt, wär dein

BA 4562a

50

A.

duol pron - to a fug - gir, sa - ria il  
Schmerz bald schon be - siegt, wär dein  
Ob.

53

A.

duol pron - - - -  
Schmerz bald

Cor.

crescendo

57

A.

- to a fug - gir.  
schon be - siegt.

Viol.

*f*

60

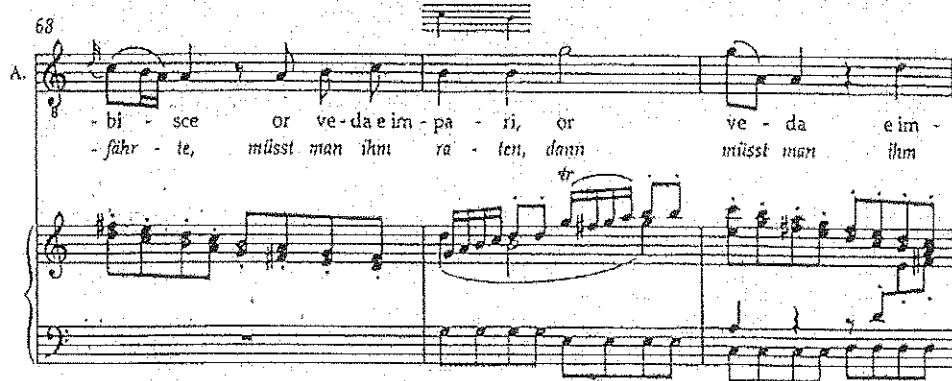
62

BA 4562a

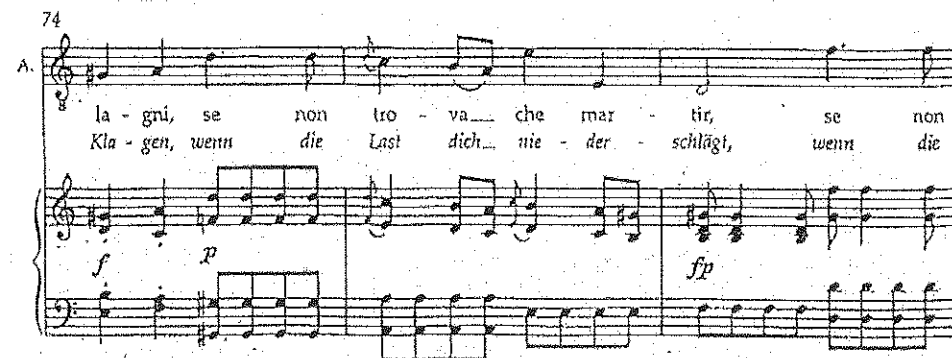
162.

65 ARBACE

A. 

A. 

A. 

A. 

BA 4562a

77

A.

tro - va che mar - tir.  
Last dich nie - der - schlägt.

*crescendo* *p* *sf*

80

A.

*sf* *Ob.* *p*

83

A.

Se il tuo duol, se il mio de -  
Wenn dein Leid und mein Be -

*Viol.* *p*

86

A.

- si - o sen vo - las  
- stre - ben dir ge - mein -

BA 4562a

164

89

A. 

- se - ro - del - pa - ri,  
- sam die - nen - könn - ten,

92

A. 

sen vo - las -  
dir ge - mein

*sf*

95

A. 

- se - ro del pa - ri, a ub - bi -  
- sam die - nen könn - ten wie ich

Ob. Viol. Ob.

*f*

98

A. 

- dir - ti - qual son - i - o, qual son - i - o, sa - ria il  
selbst mit - mei - nem - Le - ben, mei - nem - Le - ben, wär dein

Archi *p*

BA 4562a

101

165

A.

104

A.

107

A.

110

A.

BA 4562a

166

113

A.

116

A.

119

A.

122

A.

BA 4562a

125

A.

to a fug - gir,  
 schon be - siegt.

Ob. Viol.

*f*

128

ARBACE

131

(parte)  
 (geht ab)

pron - to a fug - gir.  
 bald schon be - siegt. [1363]

134

137

\*) T. 131: Hier ist eine Kadenz zu singen. / m. 131: A cadenza is to be sung here.



Ek 12  
 Reçitatifi (IIIperde, 5sahne) "Sventurata Sidon!"

Scena V  
 ARBACE solo

Szene V  
 ARBACE solo

365

Recitativo  
 16=1 Adagio

ARBACE

Sven - tu - ra - ta Si -  
 Un - glück - sel' - ges Si -

Archi

3

A.

- don!  
 - don! in te qui  
 Was für ein

5

A.

mi - ro di mor - te, stra - gie or - ror lu - gu - bri a - spet - ti?  
 An - blick, da Tod, Ge - met - zel und Schre - cken dich ent - stel - len?

7

BA 4562n

366

9 ARBACE

A.

Ah Si - don più non se - i, sei la cit - tà del  
 Ach, Si - don bist du nicht mehr, du bist die Stadt der

11

A.

pian - to, e que - sta reg - gia quel - la del duol.  
 Trä - nen und der Pa - last die Stät - te der Qual.

13

A.

Dun - que è per, noi del  
 Hat denn der ho - he

15

A.

cie - lo sban - di - ta o - gni pie - tà? ... chi sa? ... io spe - ro an -  
 Him - mel kein Mit - leid mehr mit uns? ... Wer weiß? Ich hoff - fe

BA 4562a

18

A.

- co - ra ...                      che qual - che Nu - me a - mi - co                      si pla - chi a tan - to  
 wei - ter,                      dass ir - gend - zi - ne Gott - heit                      von so viel Blut ge -

20

A.

san - gue;    un Nu - me so - lo ba - sta  
 - nug hat.    Nur ei - ne brauch't's, die al - le

22

A.

tut - ti a pie - gar ...    al - la cle -  
 an - de - ren zwingt,    da - mit die

24

Allegro

A.

- men - za il ri - gor ce - de - rà ...    ma an - cor non scor - go qual ci mi - ri pie -  
 Här - te der Barm - her - zig - keit weicht ...    Doch noch scheint kei - ne uns aus Mit - leid ge -

*p*

27

A. *f*

- to - so ...                      Ah sor - do è il cie - lo!  
 - uo - gen ...                      Ach, taub ist der Him - mel!

30

A.

Ah sor - do è il cie - lo!  
 Ach, taub ist der Him - mel!

32

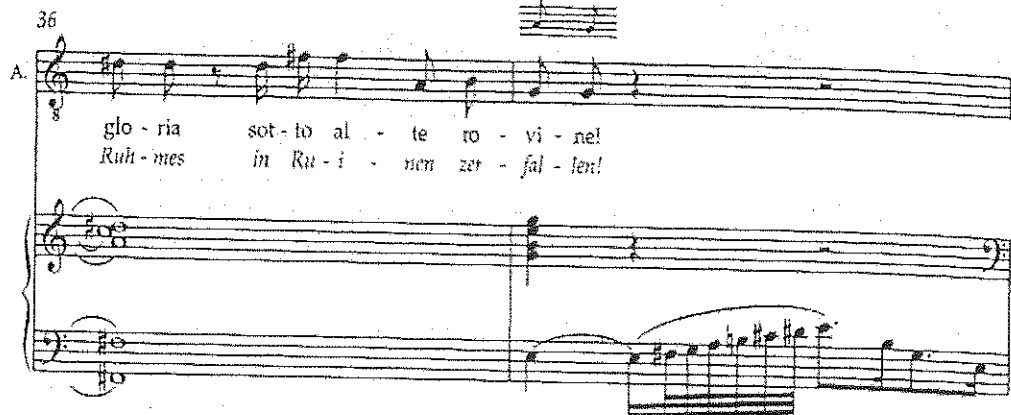
A.

34

A.

Ah Cre - ta tut - ta io ve - do fi - nir sua  
 Ich se - he schon ganz Kre - ta trotz sei - nes

36

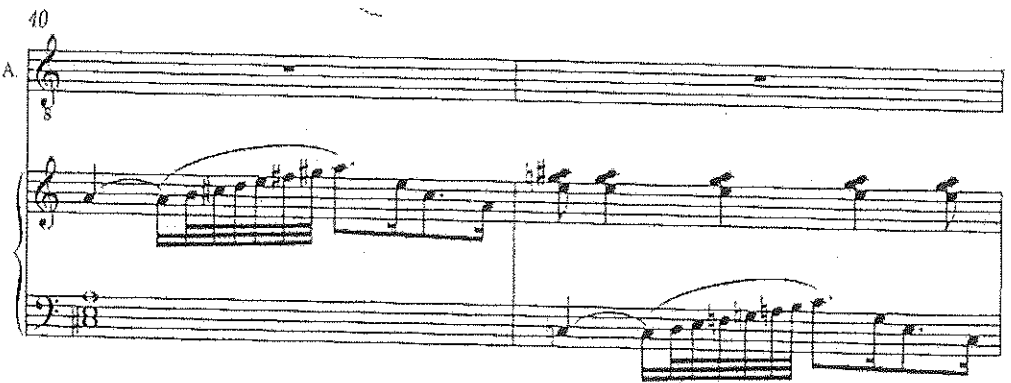
A. 

glo - ria sot - to al - te ro - vi - ne!  
 Ruh - mes in Ru - i - nen zer - fal - len!

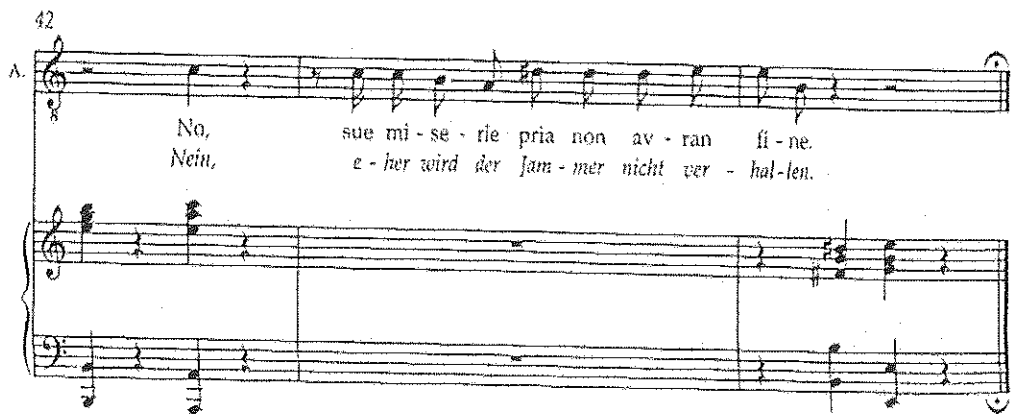
38

A. 

40

A. 

42

A. 

No, sue mi - se - rie pria non av - ran fi - ne.  
 Nein, e - her wird der Jam - mer nicht ver - hal - len.

Ek 13  
Aryası (No. 22) "Se cola ne fati e scritto"

370

Nº 22 Aria

Andante

Archi

4 ARBACE

A.

Se co - la - - - - - ne' fa - - - - - ti è scrit - to,  
Sollt im - - - - - Buch - - - - - des Schick - - - - - sals ste - hen,

8

A.

Cre - - - - - ta, oh De - il s'è re - a, ce  
Kre - - - - - ta, ihr Göt - ter, sei schul - dig

11

A.

ca - da, Cre - - - - - ta, oh De - il  
fal - le, Kre - - - - - ta, Göt - ter,

BA 4562a

14

A.

re - a, s'è re - a, or - ca - da.  
schul - dig, sei schul - dig und fal - le,

*crescendo* *p*

17

20 ARBACE

A.

Pa - ghi il fi - o del suo de -  
dann be - zahlt es für sein Ver -

23

A.

- lit - to, ma sal - va - te, ma sal -  
- ge - hen, doch ver - scho - net, doch ver -

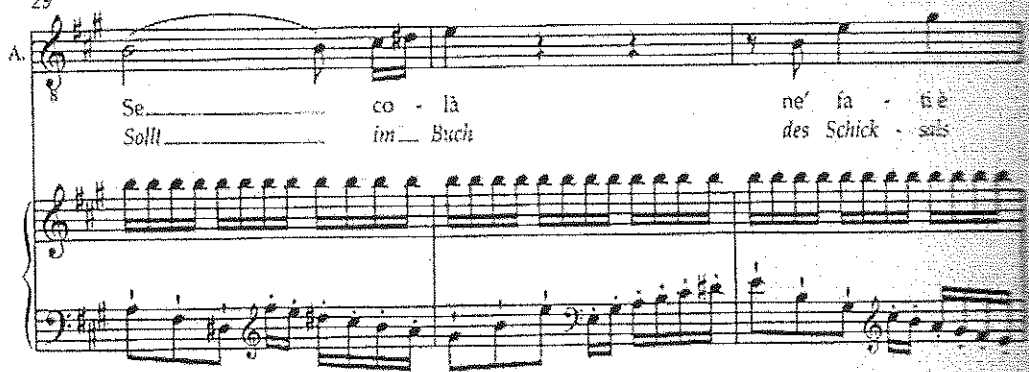
BA 4562a

372

26

A. 

29

A. 

32

A. 

35

A. 

BA 4562a



38

A.

ca - da. Pa - - - ghi il fi - o del  
fal - le, dann. be - zahlt es für

*p*

42

A.

suo de - lit - to, ma, sal -  
sein Ver - ge - hen, doch ver -

45

A.

- va - te il pren - ce, il re, sal -  
- scho - net den Kö - nig, den Sohn, ver -

48

A.

- va - - - te il pren - ce, il re, sal -  
- scho - - - - net den Kö - nig, den Sohn, ver -

*fp*



65

## ARBACE

375

A.

Deh d'un sol vi pla-chi il  
Wollt ihr Blut, um zu ver-

*mf* *p*

68

A.

san-gue, ec-co il mio, se il mio v'ag-gra-da,  
-zei-hen, nehmt doch meins und seid zu-frie-den,

*tr*

71

A.

ec-co il mi-o, se il mio v'ag-  
nehmt doch mei-nes und seid zu-

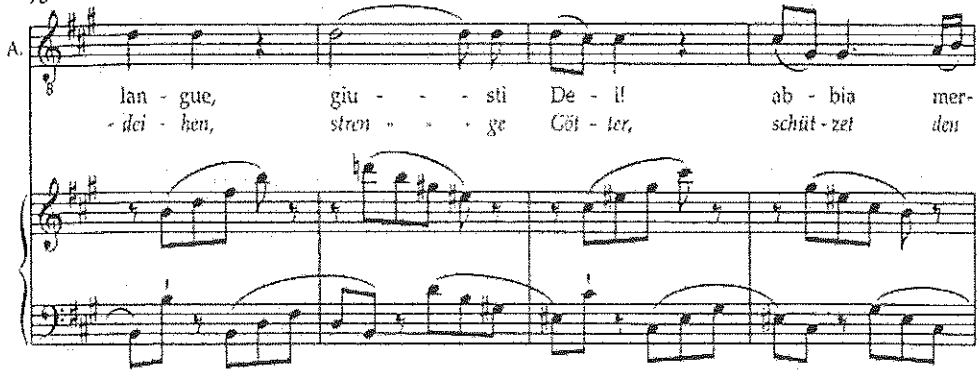
74

A.

-gra-da, e il bel-re-gno che già  
-frie-den, Reich und Herr-schaft lasst ge-

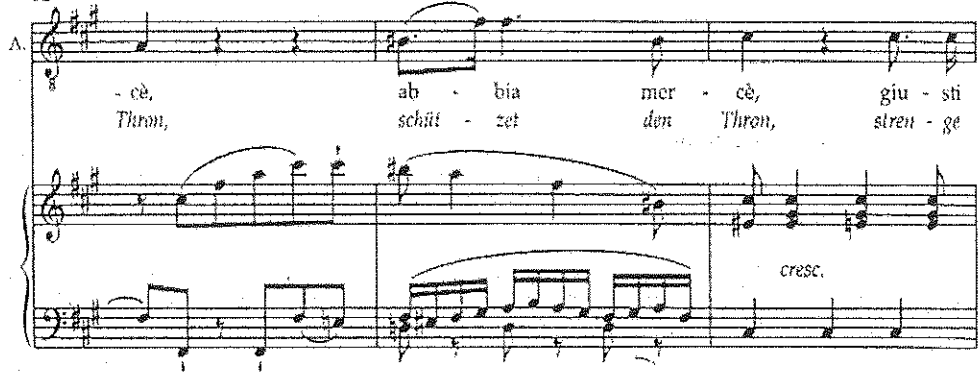
BA 4562a

78

A. 

lan - gue, giu - - - sti De - i! ab - bia mer -  
 - dei - hen, stren - - - ge Göt - ter, schüt - zet den

82

A. 

- cè, ab - bia mer - cè, giu - sti  
 Thron, schüt - zet den Thron, stren - ge

*cresc.*

85

A. 

De - i!  
 Göt - ter!

*p* *cresc.*

89

A. 

Se co - là ne' fa - - - ti è scrit - to,  
 Sollt im Buch des Schick - sals ste - hen,

*p*

93

A.

Cre - - - ta, oh De - il s'è re - a, or  
 Kre - - - ta, ihr Göt - ter, sei schul - dig und

96

A.

ca - da, Cre - - - ta, oh De - il s'è  
 fal - le, Kre - - - ta, Göt - ter, sei

99

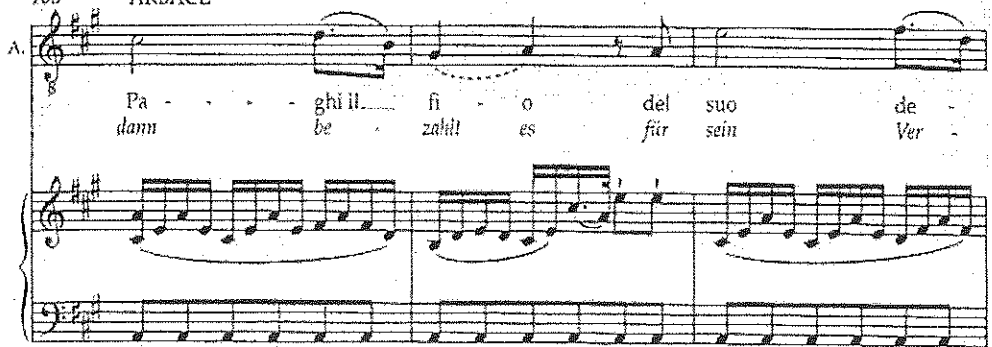
A.

re - a, s'è re - a, or ca - da.  
 schul - dig, sei schul - dig und fal - le,

102

378

105 ARBACE

A. 

Pa - ghil - fi - o del suo de -  
 dam be - zali! es für sein Ver -

108

A. 

- lit - to, ma sal - va - te  
 - ge - hen, doch ver - scho - net

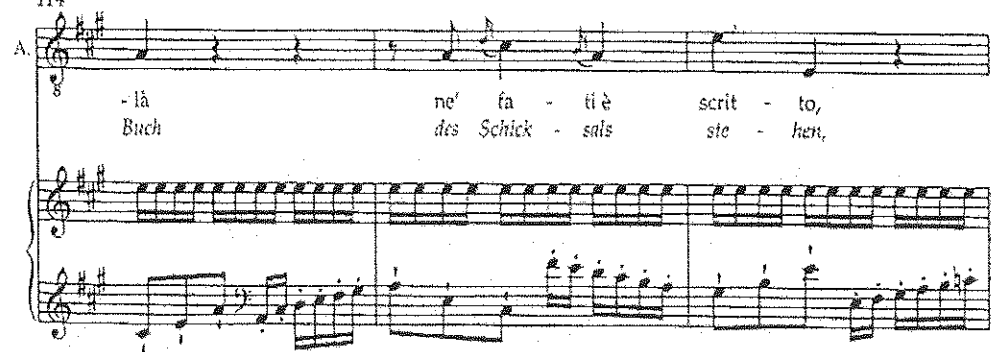
*fp*

111

A. 

il pren - ce, il re. Se co -  
 den Kö - nig, den Sohn. Sollt im -

114

A. 

- là ne' fa - ti è scrit - to,  
 Buch des Schick - sals ste - hen,

BA 4562a

117

A. *Cre - - - - ta, oh... De - il s'è re - a, or*  
*Kre - - - - ta, ihr... Göt - ter, sei schul - dig und*

120

A. *ca - - - - da.*  
*ful - - - - le,*

*cresc.* *f*

123

A. *Pa - ghi il fi - o del*  
*dann... be - zahlt... es für*

*p*

127

A. *suo de - lit - to, ma sal -*  
*sein Ver - ge - hen, doch ver -*

BA 4562a

380

130

A.

- va - te il pren - ce, il re,  
- scho - net den Kü - nig, den Sohn,

133

A.

ma sal - va - te il pren - ce, il  
doch ver - scho - net den Kü - nig, den

136

A.

re, sal - va - te il pren - ce, il  
- Sohn, ver - schont den Kü - nigs -

139

A.

re, sal - va -  
- Sohn, ver - schont

BA 4562a



142

A.

- te il  
den

cre-

145

A.

pre - - - ce, il re,  
Kö - - - nigs - sohn,

-scendo *f p* *crescendo*

148

A.

ma sal - va - te il pren - ce, il re.  
doch ver - schont den Kö - nigs - sohn. [408]

(parte)  
(geht ab)

*f* *tr*

151

*tr*

154

*p* *cresc.* *f*

\*) T. 149: Hier ist eine Kadenz zu singen. / b. 149: A cadenza is to be sung here.